# Ou–Ou

## Um Fragmento de Vida

(PRIMEIRA PARTE)

SØREN KIERKEGAARD

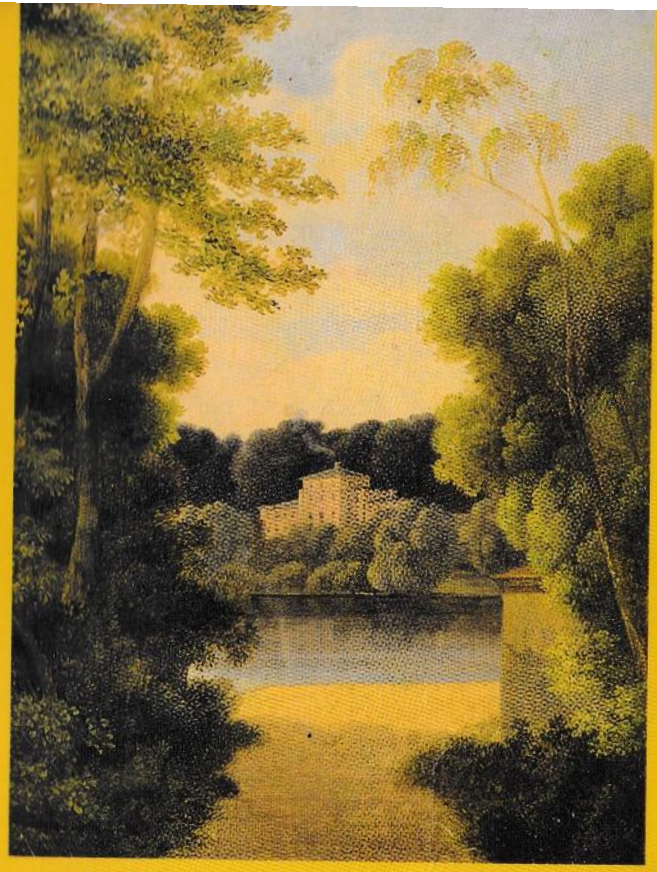
«*Ou–Ou. Um Fragmento de Vida* é uma obra ímpar dentro da literatura e da filosofia ocidentais, a todos os níveis e vista de todos os ângulos; não fosse a circunstância de, na Europa de então, como na actual, a língua dinamarquesa ficar submersa por outros idiomas dominantes, e certamente que teria sido reconhecida universalmente como um clássico da literatura e da filosofia na geração seguinte ao seu aparecimento. A consciência plena por parte do seu autor de que assim é constitui, aliás, um dos seus intuitos, se não confessos, pelo menos explicados e demonstrados ao longo da obra.

Vista no conjunto da produção de Kierkegaard, *Ou–Ou. Um Fragmento de Vida* introduz a esmagadora maioria dos conceitos e categorias que o filósofo desenvolverá posteriormente e, para citar apenas alguns, encontramos aqui o estético e o ético, o ético e o religioso, o desespero e a esperança, o amor em todas as suas fases e modalidades, os diferentes tipos e usos do pensamento, a possibilidade e a realidade, a escolha, a liberdade, a recordação e o esquecimento, e o instante.»

[Da Introdução de Elisabete M. de Sousa]

ISBN 978-989-641-338-5

VNIVERSITAS



Ou–Ou

Um Fragmento de Vida

(PRIMEIRA PARTE)

SØREN KIERKEGAARD

S. K.

Relógio D'Água Editores
Rua Sylvio Rebelo, n.º 15
1000-282 Lisboa
tel.: 218 474 450
fax: 218 470 775
relogiodagua@relogiodagua.pt
***www.relogiodagua.pt***

Título: Ou—Ou. Um Fragmento de Vida — Primeira Parte
Título original: *Enten—Eller. Et Livs-fragment. Første Deel* (1844)
De acordo com a edição *Søren Kierkegaards Skrifter*, vols. 2 e K2-3
© Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Copenhaga, 1994.
O Søren Kierkegaard Forskningscenter é apoiado pela
Fundação Nacional Dinamarquesa para a Investigação
Autor: Søren Kierkegaard
Tradução do dinamarquês, introdução e notas: Elisabete M. de Sousa
Coordenação editorial: Pia Søfolt, Pedro Calafate,
José Miranda Justo e Elisabete M. de Sousa
Responsabilidade científica: José Miranda Justo e Elisabete M. de Sousa
Revisão do texto: Anabela Prates Carvalho
Capa: Carlos César Vasconcelos (www.cvasconcelos.com)
sobre fragmento de *Sophienholm*, de J. L. Lund

© Relógio D'Água Editores, Janeiro de 2013

Edição feita com o Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e com Søren Kierkegaard Forskningscenteret da Universidade de Copenhaga. Por protocolo assinado entre as duas instituições, o SKFC cedeu ao CFUL os direitos sobre a utilização da edição dos *Søren Kierkegaards Skrifter* e dos respectivos aparatos críticos.

O Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa é apoiado no âmbito do Programa de Financiamento Plurianual das Unidades de I&D da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), que se enquadra no Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação (POCTI). Este Programa insere-se no III Quadro Comunitário de Apoio e é co-financiado pelo Governo Português e a União Europeia, através do Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional (FEDER).

A presente tradução foi financiada pelo Danish Arts Council (Statens Kunstråd og Statens Kunstfond).

STATENS KUNSTRÅD
DANISH ARTS COUNCIL

Encomende os seus livros em:
**www.relogiodagua.pt**

ISBN 978-989-641-338-5

Composição e paginação: Relógio D'Água Editores
Impressão: Guide Artes Gráficas, Lda.
Depósito Legal n.º 352724/13

Søren Kierkegaard

# Ou—Ou

## Um Fragmento de Vida

## Primeira Parte

Tradução do dinamarquês, Introdução e Notas de
Elisabete M. de Sousa

Filosofia

# Índice Geral


Introdução 9

Nota Editorial 17

Ou—Ou. Um Fragmento de Vida — Primeira Parte 21

# INTRODUÇÃO

## Por ocasião da tradução portuguesa de *Ou—Ou*
## *Primeira Parte*

Ou—Ou. Um Fragmento de Vida *é uma obra ímpar da literatura e da filosofia ocidentais, a todos os níveis e vista de todos os ângulos; não fosse a circunstância de, na Europa de então, como na actual, a língua dinamarquesa ficar submersa por outros idiomas dominantes, e certamente que teria sido reconhecida universalmente como um clássico da literatura e da filosofia na geração seguinte ao seu aparecimento. A consciência plena por parte do seu autor de que assim é constitui, aliás, um dos seus intuitos, se não confessos, pelo menos explicados e demonstrados ao longo da obra.*

*Vista no conjunto da produção de Kierkegaard,* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida *introduz a esmagadora maioria dos conceitos e categorias que o filósofo desenvolverá posteriormente e, para citar apenas alguns, encontramos aqui o estético e o ético, o ético e o religioso, o desespero e a esperança, o amor em todas as suas fases e modalidades, os diferentes tipos e usos do pensamento, a possibilidade e a realidade, a escolha, a liberdade, a recordação e o esquecimento, e o instante. A obra confere, além disso, um novo rumo a outros conceitos e categorias já apresentados em obras anteriores, tais como a ironia e o interessante. Mas, sobretudo, desenha as fronteiras da problemática kierkegaardiana de uma maneira magistral, fazendo com que, a partir da apresentação de «um fragmento de vida» que é vivido sob formas aparentemente exclusivas, irrompa a apresentação da existência humana com todos os seus cambiantes, passando assim a constituir o verdadeiro pano de fundo da discussão dos conceitos e categorias atrás mencionados, e de outros que são debatidos com a mesma intensidade filosófica e literária; entre estes, contam-se o ócio e o tédio, o desejo, o trágico, o cómico, o musical, a morte, o demoníaco, a par de um conjunto de sentimentos que vêem agora reconhecido o seu papel determinante na definição do que é o humano, tais como a sedução, a mágoa, o pesar, a dor, a disposição, a amizade, a angústia. Tudo isto é levado a cabo com uma*

*qualidade literária primorosa que realça um movimento de pensamento que ora surge centrípeto, ora surge centrífugo, o tudo que é afinal imprescindível para que* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida *seja irrepetível, exactamente uma das condições que serão anunciadas no capítulo do erótico-musical como decisivas para que a obra de arte possa ser considerada um clássico.*

*Olhemos então mais de perto esta obra, cuja primeira parte surge agora traduzida em língua portuguesa.*

*As duas partes de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida, *publicadas a 20 de Fevereiro de 1843 em Copenhaga, vieram a lume com um pseudónimo como editor, Victor Eremita, e outros dois como autores de cada uma das partes, o autor A na Primeira Parte, e o autor B na Segunda Parte. Quatro dias antes, havia saído um pequeno volume,* Dois Discursos Edificantes, *assinado «S. Kierkegaard», o primeiro do conjunto de seis do mesmo teor e com títulos semelhantes que acompanharam a publicação das obras assinadas por pseudónimos nos anos de 1843 e 1844. Se lembrarmos agora que Kierkegaard partiu para Berlim a 25 de Outubro de 1841, menos de um mês após defender a sua dissertação para o grau de* Magister *(publicada a 16 de Setembro, e defendida a 29) e, ainda, que é conhecida a data de conclusão do «Prefácio», a saber, Novembro de 1842 (*Pap. *III B 189), Kierkegaard parece não ter andado muito longe da verdade quando, em 1846, deixou anotado que* Ou—Ou *ficara pronto em onze meses (*Pap. *VII A 92). Escrever uma obra tão longa e tão complexa como esta, a par dos dois mencionados discursos, em tão curto espaço de tempo, parece, por si só, justificar a escolha do nome de Victor Eremita para pseudónimo do editor. Mas talvez a vitória deste editor não tenha sido obtida de uma maneira nem tão fulgurante, nem tão sozinha. De facto, vários estudos têm vindo a estabelecer a datação da génese dos escritos reunidos nas duas partes, apontando para a utilização em cerca de metade deles de diversos esboços e de notas anteriores, que entretanto não chegaram até nós. Nesse sentido, a entrada do diário de 1846 é tão-somente uma meia-verdade; a composição da obra terá pois sido concluída nesse espaço de tempo, mas este período não é necessariamente coincidente com a escrita dos diferentes capítulos, ou de partes de capítulos, de* Ou—Ou.

*Tendo isto em conta, será sem dúvida mais razoável e produtivo olhar* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida *no conjunto da obra de Kierkegaard como sendo um marco monumental que, nessa sua monumentalidade, assinala simultaneamente um ponto de chegada e um ponto de partida. Ponto de chegada de um autor que deixou para trás duas obras publicadas, ambas assinadas no seu próprio nome. O título da primeira, de 1838, sugere que quem a escreveu está não só moribundo, mas também contrariado:* Dos Papéis de Alguém ainda em Vida, *publicado contra a vontade do autor, de S. Kierkegaard. Do título da segunda obra,* Sobre o Conceito de Ironia em Constante Referência a Sócrates, *e obviamente do seu conteúdo, muito se tem retirado, mas interessa-nos aqui reter apenas o movimento de pensamento que este título encerra na fórmula «em constante referência», tão próprio de Kierkegaard em todas as fases da sua produção como autor. Ora, a partir de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida, *a constante referência de Kierkegaard passa decisiva e incisivamente a ser ele próprio, na sua qualidade de autor de autores, na sua natureza multíplice, cuja unidade passa por este tipo de auto-referencialidade, entre outros aspectos. Esses momentos de referencialidade concretizam-se, designadamente, no modo extremo e exponencial como Kierkegaard concretiza a autoconsciência de si dos românticos, já que sente tudo de muitas maneiras, e sentir é aqui ver, ouvir e pensar, para partir rumo a uma forma de pensamento que irá progressivamente ao encontro dos caminhos de que é feita a modernidade.*

*Os dois aspectos salientados nos títulos das duas obras anteriores dão igualmente um novo contorno ao nome do editor, quanto mais não seja porque obrigam a questionar o epíteto de eremita, já que sozinho no mundo ninguém conquista vitórias, e ninguém sai vitorioso sem ter derrotado um inimigo.* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida *é então o ponto de partida para aquilo que Kierkegaard designou como «a minha actividade como autor», uma afirmação que desde logo nos leva a colocá-lo na companhia de outros autores, nos quais se englobam os múltiplos pseudónimos kierkegaardianos, mas também todos os outros de que eles se fazem acompanhar, atendendo à densidade e abundância de alusões e de citações directas e indirectas constantes da escrita kierkegaardiana. Não é, portanto, por se encontrar sozinho que Victor vence; como concretizará então esse desiderato de alcançar a vitória por si e para si? Através da visão, enquanto olhar, enquanto acto de ver em todas as suas vertentes e com todas as suas implicações: ver do ponto de vista sensível e do ponto de vista racional, e, nesta dualidade e duplicidade, não deixar passar nada do que está à vista, verificar, confrontar semelhanças e diferenças, ver de perto e ver de longe, escrutinar, olhar de relance, trespassar com o olhar, espreitar — é esta aliás uma das perdas inevitáveis na tradução portuguesa e, de um modo geral, em todas as outras, visto que o que acabou de ser enumerado é denotado, em língua dinamarquesa, pelo verbo* «at see», *ou seja, «ver», e seus derivados; se a isto juntarmos um conjunto de termos da mesma área semântica, profusamente ocorrentes na obra, tais como,* «blik», *i. e., «olhar», e* «øie», *i. e., «olho», os quais, uma vez justapostos, formam* «øieblik», *i. e., «instante», facilmente constatamos que estamos diante de uma obra em que tudo o que se diz depende do que está em jogo nos modos e nos tempos de «ver» e de «observar»* («at betragte»). *A esta visão e a este observar, junta-se o ouvido e o escutar, que também se desdobram le-*

*xicalmente, embora não de maneira tão pródiga, fazendo então com que Kierkegaard seja muito provavelmente o primeiro dos autores que, culminando em Proust, investirão no ouvido o magno atributo que estava reservado à visão, designadamente, a certificação da verdade.*

*Assim, ao longo dos dois volumes de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida, *sobressai progressivamente que não se trata de expor fragmentos de vida em antinomia; é o «Ou—Ou» que em si constitui um fragmento de vida; a vida é então apresentada ao leitor em duas partes narradas segundo a focalização de dois autores diferentes, uma estratégia que permite que seja devolvida ao leitor a disjunção que permanentemente habita a existência do homem face a muitos dos conceitos, categorias e sentimentos atrás mencionados, os quais constituem, mais do que o teor da obra, os seus protagonistas; a disjunção, porém, ao ser devolvida, surge potenciada: para o leitor, a obra constitui-se como um fragmento da sua própria vida, e esquecê-la equivaleria inevitavelmente a esquecer um fragmento da sua própria vida.*

*Atentemos agora na estrutura capitular da primeira parte de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida, *na confessa ambição de conseguirmos ser suficientemente sucintos para que o leitor não deixe de fruir integralmente a apresentação de Victor Eremita no «Prefácio», o qual é em si um extraordinário cartão-de-visita de Kierkegaard. Logo nas frases introdutórias, fica claro como é parte integrante da obra: está em jogo, ao longo das duas partes e também no «Prefácio», a dicotomia entre o exterior e o interior, e aquilo que se anuncia que vai ser dito não pode ser separado do modo como vai ser dito. O capítulo* «Diapsalmata» *reúne cerca de noventa fragmentos, dirigidos* ad se ipsum, *de extensão acentuadamente diversa, sendo que neles se cruzam motivos filosóficos, literários, musicais, religiosos e psicológicos, de índole vária, desenvolvidos num acentuado movimento auto-reflexivo centrado sobre o poeta e sobre a tarefa de poetar; esse movimento auto-reflexivo percorre as disposições que marcaram os caminhos que levaram o poeta a ser o que ele é, ou melhor, que o conduziram à decisão de ser quem é, nos domínios de aplicação dos motivos acima enumerados, um percurso que é anunciado no fragmento inicial num tom de angústia e revolta, para no fragmento conclusivo ceder terreno ao riso. O capítulo «Os Estados Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical» amplifica o movimento combinatório entre sedução e escrita que havia sido delineado no «Prefácio», a vários níveis; um deles está centrado sobre o desejo, em diversas vertentes, incluindo-se aí a descrição dos três estádios do desejo que constituem o cerne da teoria do erótico-musical. O capítulo é bastante mais do que uma análise pormenorizada da ópera* Don Giovanni *de Mozart, embora essa análise, por si só, tenha sido o suficiente para que se tornasse um marco incontornável na recepção da obra-prima mozartiana. Encontramos aí tratados quatro dos mais significativos fios condutores de* Ou—Ou, *a saber, a representação e a apresentação, a imediaticidade e a reflexão, os quais são fulcrais, por exemplo, para a distinção entre o Don Juan musical e o protagonista de «Diário do Sedutor» e, no mito de Don Juan, para o entendimento das configurações do herói don-juanesco, quer no romantismo quer posteriormente.*



*Os quatro capítulos que constituem a parte central da primeira parte de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida *perspectivam a crítica de teatro e a análise literária a partir de categorias e/ou conceitos filosóficos, relacionados ainda com disposições e ambiências diferenciadas, com três deles curiosamente dirigidos a uma irmandade de mortos. No capítulo «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno», debatem-se problemas da poética do trágico, de Aristóteles a Hegel, estabelecendo-se a diferença entre o herói trágico antigo e o herói trágico moderno através da análise da presença ou da ausência de culpa, e da diferença entre o pesar e a dor. No capítulo «Silhuetas. Passatempo Psicológico», duas personagens de Goethe (Marie Beaumarchais de* Clavigo *e Margarete de* Faust), *juntamente com Donna Elvira de* Don Giovanni *de Mozart, testam o que se discute na secção inicial, i. e., a exequibilidade de uma representação estética do conflito interior da mulher seduzida e abandonada, fazendo-o através da apresentação e representação da sua dor e da sua mágoa, as quais, por sua vez, são discutidas na possibilidade reflectida e na possibilidade irreflectida. No capítulo «O mais Infeliz», estão objectivamente em jogo as causas do que será a maior infelicidade, a par da relação da infelicidade com a morte, e da correlação entre a felicidade e a recordação, bem como o desenvolvimento da capacidade de observar sentimentos, de os descrever, assim como a questão de se ser, ou não se ser, um observador participativo da vida, tida aqui nos seus casos de infelicidade. Falemos agora de* «O Primeiro Amor», *centrado sobre a peça de Eugène Scribe de onde retira o nome; trata na realidade de diversos «primeiros amores», afinal o título original da peça comentada; a categoria de ocasião é introduzida no preâmbulo, no qual, ao amor à peça de Scribe, se juntam o amor declarado de A pela escrita, as recordações das suas primeiras vivências amorosas, e o papel do acaso nestes dois tipos de «primeiro amor». O capítulo possibilita também que Emmeline, a protagonista da peça de Scribe, seja tipificada como um produto do amor romântico, sendo então a relação amorosa analisada de uma maneira acentuadamente diferente de outros casos comentados nos capítulos anteriores, designadamente, o de Antígona no capítulo do trágico, e os das diferentes situações em jogo no capítulo do erótico-musical e em «Silhuetas». Adiante-se, aliás, que* «O Primeiro Amor» *é imprescindível para entender o primeiro capítulo da segunda parte de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida. *O penúltimo capítulo da primeira parte, «A Rotação de*

*Culturas», é um ensaio sobre o tédio em que o argumento transforma aquilo que o tédio é, quando habitualmente considerado como a raiz do mal, na possibilidade de uma vida divina, na qual é possível associar a recordação e a felicidade. Sob a capa de uma apologia, levada a cabo por um narrador na esteira de Epicuro, a recordação e a esperança são postas em contraste e na dependência delas próprias e dos eventuais benefícios do esquecimento.*

*«Diário do Sedutor» é o mais longo capítulo da primeira parte de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida *e coloca-se à partida numa posição* sui generis: *por um lado, possui uma unidade e uma coerência tais que levam frequentemente a que seja lido como uma novela autónoma; por outro, quem o fizer perderá a possibilidade de captar, simultaneamente, o modo particular como condensa as temáticas que são tratadas nos capítulos precedentes, modo esse que, por seu turno, se constitui como determinante para a resposta que B ensaia na segunda parte de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida. *Johannes, o sedutor, prima pelo uso da linguagem verbal e pela reflexão no exercício do amor psíquico, a antítese do amor sensual de Don Juan, que só é exprimível musicalmente, e exibe a* verve *de libertino e a* verve *literária com que seduz Cordelia. A recordação de Mozart está presente, neste diário, na figura de um sedutor reflexivo, por oposição a Don Juan, o sedutor imediato por excelência. Mas encontramos também Goethe e* Werther, *Schlegel e* Lucinde, *Laclos e* Les Liaisons Dangereuses, *Ovídio com* Arte de Amar *e* Amores, *e também Arnim e a novela* Dolores, *num movimento de repetição e recordação ímpar, que faz deste capítulo uma obra clássica da literatura do género, e clássica, nos termos de A, ou seja, forma e conteúdo interpenetram-se a tal ponto, que se torna cabalmente impossível distinguir uma coisa da outra.*

*Sem pretender desenvolver a estrutura capitular da segunda parte de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida, *que a seu tempo chegará aos olhos do público, cabe todavia dizer algumas palavras que permitam auxiliar o leitor a estabelecer pontos de referência para uma futura conclusão da leitura de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida. *Os títulos das cartas-capítulos que a constituem — «A Validade Estética do Matrimónio» e «O Equilíbrio entre o Estético e o Ético» — são da responsabilidade de Eremita e, segundo ele próprio confessa, poderia haver outros igualmente «felizes». São de algum modo redutores em relação a alguns aspectos debatidos pelo Juiz, o autor B, e pecam talvez por demasiado abrangentes, já que podem conduzir a que se pense que o ponto de vista do Juiz é uniforme e, de facto, também ele oferece diversas modalidades de vivência de um amor que cumpra uma função estética, para além da ética. Na realidade, se, na primeira parte de* Ou—Ou. Um Fragmento de Vida, *a natureza estetizante dos escritos não elimina de todo as implicações éticas dos mesmos, como aliás*



*observará o próprio narrador da segunda parte, por seu turno, este também não exclui o estético do debate a que se propõe. Assim, na primeira carta, apresenta-se o casamento como a possibilidade de transfigurar o amor estético no amor ético, defendendo-se que o casamento cumpre cabalmente o lado estético do amor defendido por A. Na segunda carta, a ênfase recai na escolha e no desenvolvimento de usos da imaginação ao serviço do ético presente no acto de escolher, indo para além do que faz A, de uma perspectiva estetizante, quando amplifica as possibilidades das suas vivências no domínio do imediato, e indo também para além do que faz A, de uma perspectiva filosófica, quando, a partir da realidade que vê e observa, dá asas ao pensamento e avança pelo domínio teórico. A terceira carta é a mais breve e serve de introdução ao muito discutido sermão do pastor da Jutlândia, com que se encerra a obra. O título do sermão — «O Que Há de Edificante no Pensamento de que aos Olhos de Deus Estamos Sempre Errados» — é discutido e analisado sob diversas premissas, até ceder progressivamente terreno ao campo das questões ético-religiosas, as quais serão condensadas na epigramática frase com que se conclui o capítulo, e portanto a segunda parte, mas também toda a obra: «Só a verdade que edifica é verdade para nós.»*

*No modo como se vê, observa e comenta as modalidades de vida, no tratamento ora poético-literário, ora filosófico, ora psicológico e existencial, ora combinando todas estas vertentes ao longo de toda a obra, residem afinal as dificuldades demasiadas vezes apontadas à presente obra. Essas dificuldades são todavia superadas pelo fascínio, e este pela fruição literária e pelo movimento do pensar que advêm de percorrer com o autor os caminhos por onde temas, conceitos e categorias se entrelaçam, recombinando-se em modalidades genéricas que continuamente se renovam, e em registos estilísticos que de capítulo a capítulo nos surpreendem. Resta-nos terminar, fazendo eco de Victor Eremita no seu «Prefácio», com a certeza de que, uma vez lida a obra, havendo quem queira recordá-la, será capaz de o fazer sem esquecer esse conjunto de caixas chinesas que envolve a apresentação e a representação de narradores, personagens, temas, episódios, o qual constitui o artifício necessário para que seja possível dar lugar à esperança de que o leitor não queira ver pontos de vista resolvidos por outros intervenientes que não ele próprio.*

*Cascais, Novembro de 2012*

NOTA EDITORIAL

## Referências bibliográficas, enquadramento institucional da presente tradução e agradecimentos

*A presente tradução segue o texto constante da quarta edição das obras,* Søren Kierkegaards Skrifter *(Escritos de S. K.; abreviatura: SKS, com inclusão do número do volume em árabes e da página em árabes), organizada por Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Anne Mette Hansen, Tonny Aagaard Olesen e Steen Tullberg. A publicação desta edição teve início em 1997, na editora G. E. C. Gads Forlag de Copenhaga, e ficará concluída em 2013, ano do bicentenário do nascimento do autor. Reúne as obras em 16 volumes, numerados de 1 a 16, e os diários, cadernos e cartas em 12 volumes, numerados de 17 a 29; o aparato crítico de cada volume é publicado em separado com o título* «Kommentarbind», *seguido do número do volume respectivo (abreviatura: SKS, com a identificação do volume pela letra K seguida do número do volume em árabes e da página em árabes).* Enten-Eller. Første Deel *é o volume 2, e o aparato crítico está incluído no volume K2-3, pp. 85-242.*

*Nas notas e comentários, é referenciada em primeiro lugar a primeira edição das obras,* Søren Kierkegaards Samlede Værker *(Obras completas de S. K.; abreviatura: SV1, seguida do número do volume em romanos e da página em árabes), edição em 14 volumes, organizada por A. B. Drachman, J. L. Heiberg e H. O. Lange, publicada pela primeira vez em Copenhaga pela casa editora Gyldendal, entre 1901 e 1906.*

*Nas notas e comentários à presente tradução, as referências aos diários e cadernos de Kierkegaard são feitas de acordo com a classificação e numeração adoptada em SKS, indicando-se a referência do diário ou caderno, seguida da numeração do fragmento adoptada em SKS, seguida do número do volume em árabes e da página em árabes. Nos casos de fragmentos não publicados nesta edição, utiliza-se a referência tradicional dos* Papirer (Pap. *seguida da respectiva identificação), de acordo com a edição*

Søren Kierkegaards Papirer, *em 11 volumes, org. de P. A. Heiberg, V. Kuhr e E. Torsting, Copenhaga 1909-1948.*

*Procedeu-se ao confronto com as seguintes traduções:*

*— duas traduções alemãs: a de Emanuel Hirsch,* Entweder-Oder — Teil 1., *publicada em S. K.,* Gesammelte Werke, *org. de E. Hirsch e Hayo Gerdes, 1957, e reeditada em Gütersloh: Gütersloher Verlag, 1986; e a de Heinrich Fautek,* Entweder-Oder. Teil I und II, *inicialmente publicada em 1960, e reeditada em Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.*

*— duas traduções inglesas,* Either-Or*: a de Howard V. Hong e Edna H. Hong, KW, vol. VI, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1987; e a de Alastair Hannay, Harmondsworth: Penguin, 1992.*

*— a tradução italiana de Alessandro Cortese,* Enten-Eller, *Milão: Adelphi, 1976-1989, em cinco vols., designadamente, os três primeiros: Tomo I, 1976:* Avvertenza di Victor Eremita, editore; Diapsalmata; Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico; *tomo II, 1977:* Il riflesso del tragico antico sul tragico moderno; Silhouettes; Il più infelice; Il primo amore, commedia in un atto di Scribe, tradotta in danese da J. L. Heiberg; *tomo III, 1978:* La rotazione delle colture; Il diario del seduttore.

*— a tradução francesa de Odette Prior, Ferdinand Prior e Marie-Henriette Guignot,* Ou bien…Ou bien…, *Paris: Gallimard, 2008, publicada originalmente em 1943.*

*— a tradução portuguesa do capítulo* «Diapsalmata»*, de Bárbara Silva, M. Jorge de Carvalho, Nuno Ferro e Sara Carvalhais, Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.*

*Para referenciar, com citação integral, os versículos da Bíblia, aludidos ou citados indirecta ou parcialmente, utilizou-se a tradução de João Ferreira d'Almeida, Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal, 2001.*

*As notas incluídas fornecem as elucidações necessárias para que o público se possa situar dentro do contexto da obra e do autor, procurando-se todavia incluir outra informação julgada pertinente que possa auxiliar o leitor em futuras leituras do autor ou sobre o autor. Utilizou-se a informação reunida em SKS, volume K2-3, ela própria fruto do trabalho da actual equipa editorial, e do saber acumulado nas anteriores edições dinamarquesas; recorreu-se igualmente ao aparato crítico das traduções acima mencionadas.*

*A presente tradução constitui a tarefa principal do pós-doutoramento da tradutora, a decorrer em paralelo com o projecto de tradução das obras do filósofo, ambos sob a égide do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e coordenados por José Miranda Justo. Tanto as tarefas deste pós-doutoramento, como o projecto no seu todo, são desenvolvidos em estreita colaboração com os dois mais importantes centros de investigação de Kierkegaard,*



*Søren Kierkegaards Forsknings Centeret da Universidade de Copenhaga, que cedeu os direitos de tradução para a língua portuguesa, e a Hong Kierkegaard Library no St. Olaf College em Northfield (MN, EUA). A tradução que agora se publica foi financiada pelo Danish Arts Council (Statens Kunstråd og Statens Kunstfond).*

*Quero deixar aqui expresso o meu agradecimento aos dois anteriores Directores do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Professor Manuel José Carmo Ferreira e Professor Leonel Ribeiro dos Santos, bem como ao actual Director, Professor Pedro Calafate, e também ao Professor Carlos João Correia, coordenador da área de Estética e Filosofia da Religião do Centro de Filosofia, pelo grande apoio, estímulo e acompanhamento com que sempre seguiram este trabalho. Expresso igualmente agradecimentos especiais aos Professores Richard Purkarthofer e René Rosfort, cientistas convidados no âmbito do mencionado projecto, pelo auxílio prestado; ao Fernando Silva e à Ana Pinto Leite, por todo o empenho e dedicação com que colaboraram na elaboração das notas da presente edição; à Susana Janic pela revisão da tradução ao longo da sua elaboração; e ao José Miranda Justo pela revisão final e pelo acompanhamento rigoroso deste trabalho.*

*E. S.*

N. B. — As notas do autor vão indicadas com asterisco. As notas do tradutor são numeradas. Por razões tipográficas, as notas do tradutor que dizem respeito a passagens situadas dentro das notas do autor vão assinaladas com *, **, etc.



# Ou — Ou

## Um Fragmento de Vida

## Primeira Parte

# Ou — Ou

Um Fragmento de Vida

publicado por

VICTOR EREMITA[1]

Primeira Parte
Contendo os Papéis de A

Será tão-somente a razão baptizada,
Serão as paixões pagãs?

**Young**[2]

Copenhaga 1843

À venda na Livraria Universitária C. A. Reitzel
Impresso na Tipografia de Bianco Luno

1 Segundo Judith Purver, a escolha do nome de Victor Eremita explica-se pela influência da *Novelle* de Joseph K. B. F. von Eichendorff (1788-1857), *Dichter und ihre Gesellen* [Poetas e Seus Companheiros] de 1834, cujo protagonista, Viktor von Hohenstein, assume diversas entidades, entre outras, a de eremita; vd. Judith Purver, «Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic», in *Kierkegaard and his German Contemporaries*, vol. 6, Tome III: Literature, edição de Jon Stewart, Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 25-50; aqui, pp. 46 e segs. Victor Eremita reaparece na qualidade de personagem, como um dos oradores no banquete em «*In Vino Veritas*», o primeiro capítulo de *Estádios no Caminho da Vida* de 1844; vd. SV1, vol. VI, pp. 57-65, SKS, vol. 6, pp. 57-66; em língua portuguesa: *In Vino Veritas*, tradução, notas e posfácio de José Miranda Justo, Lisboa: Antígona, 2005, pp. 105-126.

2 A epígrafe é a tradução para dinamarquês de Kierkegaard da tradução alemã de um verso do poeta inglês Edward Young (1681-1765), extraído de *The Complaint or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality* [O Lamento ou Pensamentos Nocturnos sobre a Vida, a Morte e a Imortalidade], livro IV, v. 629; publicada em Londres em 1790, a obra fez de Young um dos poetas favoritos dos primórdios do romantismo, reflectindo-se a sua temática em vários capítulos da presente obra, em especial «*Diapsalmata*», «Silhuetas» e «O mais Infeliz». No original, a ordem das perguntas é a inversa: «*Are passions, then, the pagans of the soul? Reason alone baptized?*» Fonte do autor: *Woldemar* (1779), romance de F. H. Jacobi (1743-1819) in *Friedrich Heinrich Jacobi's Werke* [Obras de F. H. Jacobi], edição de F. Roth e F. Köppen, vols. I-VII, Leipzig, 1812-1825; vol. V, 1820, p. 114, onde se lê: «*Wohl einmal übermüthig oder trotzig, fragen Sie mit Young:* Ist denn die Vernunft allein getauft, und sind die Leidenschaften Heiden?» [«Uma vez ainda com arrojo e altivez, fazei a pergunta de Young: Será tão-somente a razão baptizada, serão as paixões pagãs?»]. Informação gentilmente cedida por R. Purkarthofer.



# Prefácio

Caro leitor, talvez por vezes te tivesse até ocorrido duvidar uma migalha da exactidão da conhecida tese filosófica segundo a qual o exterior é o interior e o interior é o exterior[3]. Talvez tivesses guardado mesmo um segredo que te era demasiado querido, na alegria ou na dor que trazia, para po-

3 Kierkegaard prossegue aqui a discussão da não-relação entre o interior e o exterior, iniciada em *Sobre o Conceito de Ironia em Constante Referência a Sócrates*, SV1, vol. XIII, pp. 108-109, e SKS, vol. 1, pp. 74-75. Em Hegel, o exterior e o interior são objecto de tratamento em duas circunstâncias: (1) como categorias de reflexão na lógica em *Die Wissenschaft der Logik, Die objektive Logik* [A Ciência da Lógica, A Lógica Objectiva], Segundo Livro, 3. C., in *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe* [Obras de G. W. F. Hegel. Edição Completa], vols. I-XVIII, edição de Phillip Marheineke et al., Berlim, 1832-1845, doravante mencionado como *Werke*; aqui, vol. IV, 6, pp. 177-183; *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe* [Obras Completas. Edição Comemorativa], vols. I-XXVI, edição Hermann Glockner, Estugarda, 1927-1940, doravante mencionado como *Jubiläums*; aqui, vol. IV, pp. 655-661; e *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden mit Registerband* [G. F. H.: Obras em 20 Volumes com Volume de Índices], Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, doravante *Suhrkamp*; aqui, vol. VI, pp. 179-185; e (2) também em *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Logik* [Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome. Lógica], primeira parte, §§ 138-140, in *Werke*, vol. VI, 6, pp. 275-281, *Jubiläums*, vol. VIII, pp. 313-319, e *Suhrkamp*, vol. VIII, pp. 274-279. Vd., em português, G. W. F. Hegel, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*, tradução de Artur Morão, vols. I-III, Lisboa: Edições 70, 1988-1992; vol. I, 1988, pp. 169-170. Também Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), a personalidade dominante no campo da literatura e da filosofia no tempo de Kierkegaard e igualmente um dos mentores do hegelianismo dinamarquês, defendera uma teoria das aparências na qual estipulava a supremacia do exterior sobre o interior como critério estético, sendo que o objectivo único da crítica seria analisar a forma, enquanto factor determinante para o entendimento do conteúdo; vd., entre outros escritos, *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid. Et Indbydelses-Skrift til en Række af philosophiske Forelæsninger* [Sobre a Importância da Filosofia para o Nosso Tempo. Anúncio de Uma Série de Conferências Filosóficas], Copenhaga, 1833; vd. *op. cit.*, vol. II, pp. 129-215; sobre este assunto, pp. 198-199. Adiante-se que a discussão das assimetrias e divergências entre o exterior e o interior é o tema da *Novelle Peter Schlemihls* de Adelbert von Chamisso. Vd. nota seguinte.

deres confiá-lo a terceiros. Talvez a vida te pusesse em contacto com pessoas das quais presumias ser este o caso, sem que contudo o teu poder, ou a tua insinuação, fossem capazes de levar o oculto a manifestar-se. Talvez nenhum destes casos se aplique a ti, ou à tua vida, e essa dúvida não te é todavia desconhecida; sentiste que passava de vez em quando pelo teu pensamento, pairando como uma figura fugaz. Semelhante dúvida vai e vem, e ninguém sabe de onde vem e para onde se dirige. Pela minha parte, tive sempre uma propensão herética em relação a este ponto da filosofia e, por isso, habituei-me desde cedo, tanto quanto possível, a ser eu a fazer observações e investigações; procurei orientação em autores[4] cuja intuição a este respeito eu partilhava, em suma, fiz tudo o que estava ao meu alcance para compensar a lacuna deixada pelos escritos filosóficos. A pouco e pouco, a audição tornou-se, então, para mim no mais querido dos sentidos; pois que tal como a voz é a manifestação da interioridade que é incomensurável com o exterior, também o ouvido é o instrumento através do qual se apreende esta interioridade, e a audição é o sentido por meio do qual nos apropriamos dela. Sempre que deparava com uma contradição entre o que via e o que ouvia, achava, então, que a minha dúvida ficava mais forte, e que o meu desejo de observar se intensificava. Um confessor está separado do penitente por uma grelha; não vê, limita-se a ouvir. A pouco e pouco, à medida que ouve, cria um exterior em correspondência com o que ouve; portanto, não entra em contradição. Passa-se outra coisa, ao invés, quando se vê e se ouve em simultâneo, vendo-se todavia uma grelha entre si e o interlocutor[5]. Os meus esforços |12| para colocar observações nesse sentido foram bastante desiguais, no que diz respeito aos resultados. Umas vezes tive a felicidade do meu lado, outras vezes, não tive, e é sempre preciso ter felicidade para tirar algum proveito destas andanças. Entretanto, nunca todavia perdi a vontade de prosseguir com as minhas investigações. Se bem que estivesse perto, uma única vez, de me arrepender da minha persistência, também os meus esforços se viram coroados, uma única vez, por uma

4 Como presumíveis autores consultados, para além de Joseph K. B. F. von Eichendorff, através da mencionada *Novelle Dichter und ihre Gesellen*, J. Purver aponta Ludwig Achim von Arnim (1781-1831), com outra *Novelle* de 1810, *Armut, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* [Pobreza, Riqueza, Culpa e Penitência da Condessa Dolores], doravante mencionada como *Dolores*; e também, Adelbert von Chamisso, em especial com *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [A História Espantosa de P. S.]. Vd. Judith Purver, «Without Authority: Kierkegaard's Pseudonymous Works as Romantic Narratives», in *Kierkegaard Studies. Yearbook 2007*, edição de Niels J. Cappelørn et alii, Berlim, Nova Iorque: 2007, pp. 401-423; aqui, pp. 405-406, 408, 412-415; doravante mencionado por Purver, *Authority*.

5 Este é um dos elementos presentes igualmente em *Dolores*, a par do episódio da secretária comentado na nota seguinte.



inesperada fortuna. Uma dessas fortunas inesperadas fez com que, de um modo muitíssimo curioso, eu viesse a encontrar-me na posse dos papéis que ora tenho a honra de submeter ao público leitor. Encontrei nestes papéis a oportunidade de lançar um olhar sobre a vida de duas pessoas, fortalecendo-se a minha dúvida de que o exterior não é o interior. Isto é válido em especial para uma delas. O seu exterior estava em plena contradição com o interior. Em certa medida, também é válido para a outra, tendo em conta que sob um exterior mais insignificante escondia um interior mais significativo.

Não obstante, será certamente melhor que por uma questão de ordem eu comece por narrar como cheguei à posse desses papéis. Há cerca de sete anos, numa loja de velharias aqui da cidade, reparei numa secretária que chamou a si a minha atenção logo da primeira vez que a vi. Não era de talhe moderno, estava bastante usada e, contudo, cativou-me. É-me impossível explicar o motivo desta impressão, mas muita gente já passou decerto por algo de parecido alguma vez na vida. A minha volta diária levava-me a passar pelo antiquário e pela sua secretária, e nunca eu deixava correr um dos dias em que por lá passava sem cravar os olhos nela. A pouco e pouco, aquela secretária criou em mim uma história: surgia-me a necessidade de a ver e, para cumprir tal fim, nem sequer hesitava em fazer um desvio por sua causa, quando numa altura excepcional se tornava premente vê-la. Quanto mais a via, tanto mais despertava o meu desejo de querer possuí-la. Bem sentia eu que este era um estranho desejo, visto que nenhum uso faria deste móvel; adquiri-lo seria uma extravagância da minha parte. Ora o desejo, como é sabido, é muito sofístico. Arranjei uns assuntos para tratar naquela loja de velharias, perguntei por outras coisas e, quando estava para sair, fiz de *passagem* uma oferta bastante baixa pela secretária. Pensava eu que possivelmente o antiquário haveria de aceitá-la. Teria sido, então, uma casualidade a fazer com que a secretária me viesse parar às mãos. Não era de certeza por causa do dinheiro que eu agia desse modo, mas por causa da minha consciência. |13| Não fui bem-sucedido, o antiquário estava invulgarmente determinado. Durante algum tempo, tornei a passar por lá todos os dias, e contemplava a secretária com olhos apaixonados. Tens de decidir-te, pensei eu, supõe que é vendida, depois será tarde; mesmo que, numa outra vez, venhas a conseguir ficar com ela, contudo, não mais obterás esta impressão dela. Palpitava-me o coração quando entrei, então, na loja de velharias. Comprei-a e paguei-a. Que seja esta a última vez em que és tão perdulário, pensei eu; bem, é justamente uma felicidade que a tenhas comprado, visto que sempre que a contemplares, haverás de pensar no quanto tu foste perdulário; com a secretária, inaugurar-se-á um novo capítulo na tua vida. Ai, o desejo é muito eloquente, e as boas intenções estão sempre à mão.

Mandei, então, instalar a secretária no meu quarto e, tal como nos primeiros tempos de enamoramento eu sentira alegria ao observá-la da rua, também agora passava eu por ela em casa. A pouco e pouco, aprendi a conhecer todo o seu abundante conteúdo, os seus muitos compartimentos e gavetas, e sentia-me em todos os aspectos muito satisfeito com ela[6]. Não haveria, porém, de assim continuar. No Verão de 1836, os meus afazeres permitiram-me realizar uma pequena digressão pelo campo durante uns oito dias. Mandei vir o postilhão às cinco. Na véspera, fizera as malas com as roupas que precisava de levar; tudo estava em ordem. Já acordara às quatro da manhã, mas a imagem da bela paisagem que eu havia de visitar produziu em mim um efeito tão inebriante que voltei a cair no sono ou em sonhos. O meu criado não quis presumivelmente privar-me de todo o sono que eu conseguisse dormir, visto só me ter chamado às seis e meia. Já soava a trombeta do postilhão e, apesar de habitualmente eu não ser dado a cumprir ordens de terceiros, sempre abri uma excepção para com o postilhão e os seus motivos poéticos. Vesti-me à pressa; já estava à porta quando me ocorreu o seguinte: será que tens dinheiro suficiente na carteira? Não havia lá grande coisa. Abri a secretária para ir à gaveta do dinheiro, e retirar o que tivesse em casa. Mas vede, a gaveta nem sequer se movia! Todos os meios foram baldados. Não podia haver maior fatalidade do que ter de enfrentar tais dificuldades precisamente no instante em que nos meus ouvidos ressoavam ainda os encantos dos sons do postilhão. Subiu-me o sangue à cabeça; fiquei exasperado. Tal como Xerxes mandara flagelar os mares[7], assim decidi eu aplicar uma terrível vingança. Mandei vir um maço. Usei-o para desferir na secretária uma pancada terrivelmente violenta. Quer tivesse sido eu, na minha ira, a falhar o golpe, quer fosse porque a gaveta era tão casmurra quanto eu, |14| o efeito não foi o previsto. A gaveta estava fecha-

6 Encontram-se neste parágrafo elementos narrativos inspirados na *Novelle Dichter und ihre Gesellen* de Eichendorff, designadamente, o arrombamento da secretária e o toque do postilhão, os quais, uma vez articulados com a inclusão de uma caixa de pistolas no episódio, permitem a Purver concluir que Kierkegaard encerra neste momento um período de criação literária sob a influência de *Die Leiden des jungen Werthers* [O Sofrimento do Jovem Werther] de 1874, a *Novelle* epistolar de Johann W. von Goethe (1749-1832). Kierkegaard seguiu assim o rumo trilhado por Eichendorff, e também por Arnim e Brentano, os quais se dirigem ao leitor apresentando propostas éticas e religiosas através de uma crítica dos valores veiculados na sua época e da valorização das escolhas de vida individuais aplicáveis à sua inscrição no tempo histórico; vd. Purver, *Authority*, pp. 22-23.

7 Trata-se da reacção de Xerxes ao saber que uma violenta tempestade destruíra as pontes sobre o estreito de Dardanelos. Narrado em *Histórias* de Heródoto (c. 484-c. 420 a. C.), livro VII, vv. 34-35; edição consultada pelo autor: *Die Geschichten des Herodotos* [As Histórias de H.], vols. I-II, tradução de Friedrich Lange, Berlim: 1811; vol. II, pp. 347-349. Vd. *Herodotus, The Persian Wars* [As Guerras Persas], vols. I-IV, tradução de A. D. Godley (Loeb), Nova Iorque: Putnam, 1921-1924; vol. III, pp. 347-349.



da e fechada ficou. Sucedeu, ao invés, uma coisa diferente. Fosse porque o meu golpe atingira precisamente aquele ponto, ou porque todo o abalo produzido na estrutura geral da secretária tal tivesse ocasionado, é coisa que não sei, mas sei que saltou uma portinhola secreta na qual eu nunca antes reparara. Fechava-se sobre um esconderijo, o qual obviamente eu também não havia desvendado. Para minha grande admiração, descobri aí uma quantidade de papéis, os papéis que constituem o conteúdo dos escritos ora submetidos. A minha decisão manteve-se inabalável. Na primeira estação, iria contrair um empréstimo. Na maior das pressas, esvaziei uma caixa de mogno na qual costumava estar guardado um par de pistolas, e depositei nela os papéis. A alegria triunfara ganhando um inesperado incremento; no íntimo do meu coração, pedi perdão à secretária pelo duro tratamento, enquanto o meu pensamento via fortalecida a dúvida de que o exterior não é todavia o interior, e comprovada a minha tese experimental de que é preciso ter fortuna para fazer tais descobertas.

A meio da tarde cheguei a Hillerød[8], pus as minhas finanças em ordem, deixei que a magnífica paisagem produzisse em mim uma impressão geral. Logo na manhã seguinte comecei as minhas excursões, dotadas agora de um carácter completamente diverso daquele que eu inicialmente lhes destinara. O meu criado seguia atrás de mim com a caixa de mogno. Procurava, então, um lugar romântico na floresta, onde tanto quanto possível pudesse ter a certeza de evitar qualquer surpresa, e retirava os documentos da caixa. O estalajadeiro, que ficara um tanto atento às minhas frequentes deambulações na companhia da caixa de mogno, manifestou-se dizendo que talvez eu estivesse a praticar o tiro de pistola. Mostrei-me muito reconhecido pelo seu reparo e deixei-o ficar nessa crença.

Um olhar de relance aos papéis encontrados mostrou-me facilmente que constituíam duas formações, cuja diferença estava igualmente acentuada no exterior. Uma estava escrita numa espécie de papel velino de carta, in-quarto, com uma margem bastante larga. A caligrafia era legível, por vezes mesmo um pouco rebuscada, noutros passos esborratada. O outro estava escrito em folhas inteiras de papel de ofício com colunas marcadas, tal como se escreve em documentos legais ou em outros afins. A caligrafia era clara, um tanto distendida, uniforme e regular; parecia pertencer a um comerciante. Também o conteúdo mostrou desde logo que era diferente; uma das partes continha uma quantidade de ensaios estéticos, de dimensão maior ou menor, a outra era composta por |15| duas grandes pesquisas e uma menor, todas de conteúdo ético, ao que parece, e em forma epistolar. Observando com maior pormenor, ficou a diferença cabalmente reforçada. A última formação de papéis é designadamente constituída por cartas, dirigidas ao autor da primeira.

8 Pequena cidade da Zelândia, a norte de Copenhaga.

Torna-se todavia necessário encontrar uma expressão mais curta para poder designar os dois autores. Percorri para esse efeito os papéis com todo o cuidado, mas nada ou quase nada encontrei. No que diz respeito ao primeiro autor, o estético, nem sequer se encontra qualquer esclarecimento sobre quem seja. Quanto ao segundo, o redactor de cartas, fica a saber-se que se chamava *Wilhelm*, e havia sido juiz assessor, sem ficar todavia determinado em que tribunal. Fosse eu cingir-me escrupulosamente ao que é histórico, chamando-lhe Wilhelm e, então, faltar-me-ia uma designação correspondente para o primeiro autor; teria pois de atribuir-lhe um nome arbitrário. Por isso, preferi chamar ao primeiro autor **A**, e ao segundo **B**.

Além dos ensaios maiores, encontrava-se entre esses papéis uma quantidade de pedaços de papel, nos quais haviam sido escritos aforismos, desabafos líricos, reflexões. A caligrafia já indicava que pertenciam a **A**, e o conteúdo veio confirmá-lo.

Ora eu esforcei-me por ordenar os papéis da melhor maneira. Quanto aos papéis de **B**, foi coisa bastante fácil de fazer. Uma das cartas pressupõe a outra. Na segunda carta encontra-se uma citação da primeira, e a terceira carta pressupõe as duas anteriores.

Não foi assim tão fácil ordenar os papéis de **A**. Deixei, por isso, que fosse o acaso a determinar a ordem, ou seja, deixei-os ficar pela ordem na qual eu primeiro os encontrara, sem ser obviamente capaz de decidir se esta ordem tinha um valor cronológico ou uma significação ideal. Os fragmentos de papel estavam soltos no compartimento, por isso, vi-me forçado a atribuir-lhes um lugar. Deixei que ficassem logo no início, porque me pareceu que consentiam uma melhor consideração enquanto amostra preliminar daquilo que as secções maiores desenvolviam com mais consistência. Chamei-lhes Διαψαλματα[9] e acrescentei em jeito de mote: *ad se ipsum*[10]. De certo modo, o título e o mote são meus e, contudo, não são meus. São meus, tendo em conta que se referem à colecção completa de aforismos; em contrapartida, pertencem ao próprio **A**, pois num dos papelitos estava escrita a palavra Διαψαλματα, e em dois deles as palavras «*ad se ipsum*». Também fiz imprimir no verso da página de rosto uns versinhos em francês que encimavam |16| um daqueles aforismos, à semelhança do que o próprio **A** amiúde fizera. Como o maior número destes aforismos era de carácter lírico, pensei assim que seria bastante adequado utilizar a palavra Διαψαλμα como título principal. Haja o leitor de dar esta escolha por infeliz, e cabe-me agora confessar, a bem da verdade, que foi invenção

9 Em grego no original, entre outras denotações: «interlúdio musical». Vd. nota 1 no capítulo seguinte.

10 Em latim no original: «para si mesmo».



minha, e que a palavra fora certamente usada com gosto pelo próprio **A** para o aforismo onde se encontrava. Quanto à ordenação dos aforismos, individualmente tomados, deixei reinar o casual. Achei até muito certo que as expressões particulares se contradissessem com frequência, pois isso prende-se essencialmente com a disposição; achei que não valia a pena dispô-las entre si de molde a que as contradições se tornassem menos notórias. Fui atrás da casualidade, e também é uma casualidade, que me chamou a atenção, o facto de o primeiro e o último aforismo responderem de certa maneira um ao outro, na medida em que um como que percorre o que há de doloroso em ser-se poeta, e o outro desfruta a satisfação que reside em ter sempre o riso do seu lado.

Quanto aos opúsculos estéticos de **A**, nada tenho a salientar a seu respeito. Encontravam-se todos prontos para seguir para o prelo e, se bem que contivessem dificuldades, tenho de deixar que falem por si próprios. Pela parte que me toca, tenho a observar que acrescentei a tradução das citações em grego que aqui e ali se encontram, retiradas de uma das melhores traduções alemãs.

O último dos papéis de **A** é uma história intitulada «Diário do Sedutor». Surgem aqui novas dificuldades, na medida em que **A** não se declara como autor, mas tão-somente como editor. Trata-se de um velho truque de romancista, contra o qual nada mais haveria eu de objectar, caso não contribuísse para tornar a minha posição tão complicada, na medida em que um autor acaba por ficar dentro de outro autor, como caixas de um conjunto de caixas chinesas. Não é este o local para adiantar mais sobre aquilo que veio corroborar a minha opinião, quero apenas observar que a disposição reinante no preâmbulo de **A**, de certo modo, denuncia o poeta. É realmente como se o próprio **A** houvesse tido receio da sua obra, a qual continuava a angustiá-lo como um sonho agitado, também enquanto era narrada. Se fosse um acontecimento verdadeiro, do qual ele tivesse sido testemunha, parecer-me-ia assim estranho que o preâmbulo não trouxesse qualquer marca da alegria de **A** ao ver realizada a ideia que muito mais vezes lhe pairara na mente. A ideia do sedutor encontra-se sugerida tanto no |17| artigo sobre o erótico-musical como em «Silhuetas» e, aqui, designadamente por analogia com Don Juan[11], terá de tratar-se de um sedutor reflectido, inserido na categoria do interessante[12], de modo nenhum dando lugar

11 A personagem homónima da ópera *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) é sempre referida como Don Juan, de acordo com a adaptação dinamarquesa da ópera mozartiana. Vd. nota 1 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

12 Na época, o interessante era objecto de reflexão no panorama filosófico dinamarquês e Kierkegaard abordara já esta categoria estética ao discutir a centralidade de Friedrich Schlegel (1772-1829) no contexto da análise da ironia romântica em *Sobre*

a perguntas sobre quantas seduziu, mas como seduziu. Não encontrei vestígios de semelhante alegria no preâmbulo, mas antes, como observado, de um tremor, de um certo horror, que decerto encontra o respectivo fundamento na relação poética de **A** com esta ideia. E não me espanta que assim tenha acontecido com **A**; pois até eu, que nada tenho que ver com esta história, que estou mesmo distanciado do autor original através de dois planos, até eu também me senti assim por vezes muitíssimo esquisito, quando na quietude da noite me ocupava dos papéis. Para mim, era como se o sedutor caminhasse como uma sombra pelo soalho, como se lançasse os olhos sobre os papéis, como se fixasse sobre mim o olhar demoníaco, e dissesse: «Com que então, quereis publicar os meus papéis! Que grande irresponsabilidade a vossa! Ireis deveras inculcar uma angústia nas queridas meninas. No entanto, compreende-se que, em compensação, façais de mim e dos meus pares inofensivos. E com isso, incorreis em erro; porque basta-me mudar de método para que as minhas condições sejam ainda mais vantajosas. E que corrupio de rapariguinhas logo não acorrerá para cair nos nossos braços, ao ouvir este atraente nome: um sedutor! Dai-me meio ano e eu componho uma história que virá a ser mais interessante do que tudo aquilo que até agora vivi. Imagino uma rapariga jovem, vigorosa e genial, a ter a inusitada ideia de querer vingar em mim o seu sexo. Pensa que haveria de ser capaz de me obrigar a sentir o travo das dores do amor infeliz. Vede como esta rapariga está à minha altura. Caso ela não se lance a fundo nisso, então, acorrerei em seu auxílio. Hei-de contorcer-me

*o Conceito de Ironia em Constante Referência a Sócrates*, SV1, vol. XIII, pp. 357-370, SKS, vol. 1, pp. 321-334. J. L. Heiberg, pouco antes da publicação de *Ou—Ou*, adiantara que a natureza «moderna» da categoria não encontrava uma designação nas línguas clássicas, mas que era aplicável, por exemplo, ao que a tragédia antiga tem de «grande» e «colossal» e, simultaneamente, ao modo como circunscreve esse mesmo aspecto, o que no seu entender explicaria o carácter menos dinâmico das personagens trágicas. Heiberg atribui ainda um carácter plástico às personagens da tragédia clássica, e um carácter pictórico às da tragédia moderna; vd. «Dina», *Intelligensblade* [Folha dos Intelectuais], vol. II, n.º 16-17, p. 80, 15 de Novembro de 1842. Relembre-se a relevância do interessante como categoria estética em *Über das Studium der griechischen Poesie* [Sobre o Estudo da Poesia Grega] de Friedrich Schlegel, um ensaio de 1795-1796. Para uma génese da categoria, vd. Aage Henriksen, *Kierkegaards romaner*, Copenhaga, Gyldendal, 1969, pp. 33-36. Enquanto categorias estéticas de diferenciação do modo como cada pessoa percepciona o mundo exterior, o interessante e o interesse são abordados com incidência variável também em *Temor e Tremor*, *A Repetição*, *O Conceito de Angústia* e *Postscriptum Conclusivo Não-Científico às* Migalhas Filosóficas. Ao longo da presente obra, assinala-se em nota alguns dos usos de «interessante» como categoria estética, em especial no capítulo «Diário do Sedutor».



como a enguia de Molboe[13]. E quando a tiver levado ao ponto que eu quero, será minha.»

Mas já terei porventura abusado da minha posição de editor para sobrecarregar os leitores com as minhas observações. Terá de ser a ocasião a vir desculpar-me, pois foi por ocasião da minha precária posição, causada pelo facto de **A** apenas se autodesignar como editor e não como autor desta história, que me deixei arrebatar.

O que mais tenho a acrescentar sobre esta história posso apenas fazê-lo na qualidade de editor. Creio encontrar, designadamente nesta história, uma determinação temporal. No diário encontra-se aqui e acolá uma data, mas, em contrapartida, falta o ano. Sendo assim, parece-me que não haveria de ir mais longe; no entanto, ao observar com maior pormenor as datas em particular, creio |18| ter encontrado um indício. Se é comprovadamente verdade que todos os anos têm um dia sete de Abril, um dia três de Julho, um dia dois de Agosto, etc., de modo algum daí resulta que o dia sete de Abril caia todos os anos à segunda-feira. Fiz, então, uns cálculos, e descobri que esta determinação corresponde ao ano de 1834. Não me é possível decidir se **A** pensou nisto, e inclinar-me-ia a crer que não; pois nesse caso não teria tomado tanta precaução como de resto tomou. No diário também não está escrito: «Segunda-feira, 7 de Abril», etc., mas simplesmente «7 de Abril», e a própria entrada começa assim «ora, na segunda-feira», o que nos pode justamente desviar a atenção; mas ao ler novamente a entrada que se encontra por baixo dessa data, vê-se que tem de ter acontecido numa segunda-feira. No que diz respeito a esta história, tenho, então, uma determinação temporal; ao invés, qualquer tentativa, por mim realizada com essa ajuda, para determinar temporalmente os restantes ensaios, não teve sucesso. Poderia até de bom grado ter posto esta história em terceiro lugar; porém, tal como atrás afirmei, preferi entregar isso ao acaso, e deixar tudo na ordem em que foi encontrado.

Quanto aos papéis de **B**, deixaram-se ordenar com uma natural facilidade. Procedi em contrapartida a uma alteração, na medida em que me permiti dar-lhes um título, dado que a forma epistolar havia impedido o autor de dar um título a essas investigações. Se, depois de estar inteirado do con-

13 Molboe, actualmente Mols, é uma pequena península a sul da Djursland, na costa oriental da Jutlândia, entre Ålborg e Århus. Ridicularizados como gente pouco esperta, os habitantes protagonizam muitas anedotas, recolhidas no tempo de Kierkegaard na colectânea *Beretning om de vidt bekjendte Molboers vise Gjerninger og tapfre Bedrifter* [Notícia dos Sábios Feitos e Valentes Proezas dos Afamados Habitantes de Mols], Copenhaga, 1827; aqui, pp. 3-5. Tendo apanhado uma enguia gigante que acreditavam ter devorado a sua cultura de arenques, os habitantes de Mols concordaram em lançá-la ao lago convencidos de que se afogaria; ao vê-la contorcer-se na água, tomaram esses movimentos por espasmos da morte.

teúdo, o leitor houver de considerar que os títulos não são uma escolha feliz, estarei sempre disposto a ficar com a dor que nos vem de termos feito uma coisa errada, quando desejávamos fazer uma coisa bem feita.

Em alguns passos, encontrava-se um comentário na margem, tendo eu transformado cada um destes em nota, de modo a que eu não houvesse de interferir e perturbar o texto.

Quanto ao manuscrito de **B**, não me permiti fazer qualquer alteração, antes os olhei rigorosamente como um documento processual. Poderia facilmente ter talvez eliminado uma ou outra imprecisão, uma coisa bastante compreensível quando se pensa que se trata simplesmente de alguém que escreve cartas. Não quis fazê-lo, porque temia ir demasiado longe. Quando, na opinião de **B**, entre cem jovens perdidos no mundo, se salvam noventa e nove por intervenção das mulheres, e um por intervenção da graça divina[14], é fácil de ver que não foi rigoroso nas contas que fez, visto que nem sequer reservou lugar algum para aqueles que realmente acabaram por se perder. Ter-me-ia sido fácil introduzir uma pequena alteração nos números, mas parece-me |19| que há certamente algo bastante mais belo nos cálculos falhados de **B**. Em outro passo[15], **B** menciona um sábio grego de nome *Míson*[16], e conta-nos como ele gozava da rara felicidade de estar contado entre os sete sábios, quando o número destes sábios está definido como sendo catorze. Fiquei por um instante perplexo, pois de onde poderia vir a sabedoria de **B**, e também qual poderia ser o autor grego por ele citado. As minhas suspeitas caíram logo sobre *Diógenes Laércio* e, ao consultar *Jøcher*[17] e *Morèri*[18], confirmei a respectiva referência. Ora certamente que

14 Mateus, 18:12-13: «Que vos parece? Se algum homem tiver cem ovelhas, e uma delas se desgarrar, não irá pelos montes, deixando as noventa e nove em busca da que se desgarrou? / E, se porventura a acha, em verdade vos digo que maior prazer tem por aquela do que pelas noventa e nove que não se desgarraram.»

15 Vd. *Ou—Ou. Segunda Parte*, SV1, vol. III, p. 287, e SKS, vol. 3, p. 303.

16 Míson, um dos sete sábios gregos de que nos fala Diógenes Laércio (séc. III d. C.) em *Vidas de Grandes Filósofos*, livro I, vv. 13 e 106-108; edições consultadas pelo autor: *Diogenis Laertii de vitis philosophorum* [Vidas dos Filósofos de D. L.], vols. I-II, Leipzig, 1933; vol. I, pp. 6 e 51-53, e *Diogen Laërtses filosofiske Historie* [História da Filosofia de D. L.], vols. I-II, tradução de Børge Riisbrigh, Copenhaga, 1812; vol. I, pp. 5 e 48-50. Vd. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, tradução de R. D. Hicks (Loeb), Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1991, vols. I-II; vol. I, pp. 15 e 111-113.

17 Christian Gottlieb Jöcher (1694-1758), editor do *Allgemeines Gelehrten-Lexicon* [Léxico Geral de Termos Eruditos], vols. I-IV, Leipzig, 1750-51; sobre Míson, vd. vol. III, p. 798.

18 Louis Morèri (1643-1680), autor do *Grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* [Grande Dicionário Histórico ou a Curiosa Mistura da História do Sagrado e do Profano] de 1674; Kierkegaard possuía uma edição de



o relato de **B** podia precisar de uma rectificação, porque não se passa de todo como ele afirma, se bem que na Antiguidade houvesse alguma incerteza em determinar quais seriam os sete sábios; não senti entretanto que valesse a pena, pareceu-me que o seu comentário, apesar de não ser rigoroso do ponto de vista histórico, possuía um outro valor.

Há cinco anos, já eu estava onde agora cheguei; ordenara os papéis da maneira como ainda estão ordenados; tomara a decisão de os dar à estampa, mas fui todavia de opinião que seria melhor esperar algum tempo. Considerei que cinco anos seriam um lapso adequado. Esgotados esses cinco anos, começo onde então interrompera. Torna-se decerto desnecessário assegurar ao leitor que envidei todos os meios para seguir uma pista dos autores. O antiquário não tinha livro de registos, o que, como se sabe, não é caso raro entre os antiquários, e não sabia a quem havia comprado aquele móvel; parecia-lhe que tinha sido comprado num leilão geral. Nem me atreverei a pôr-me a contar ao leitor a multiplicidade de infrutíferos ensaios que muito tempo me tiraram e, muito menos ainda, porque tal recordação é para mim muito desagradável. Do resultado, posso eu, em contrapartida, dar conta ao leitor com toda a brevidade, pois o resultado foi rigorosamente nulo.

Quando me aprontava para concretizar a decisão de entregar os papéis para publicação, despertou em mim um escrúpulo particular. Talvez o leitor me permita falar de coração aberto. Ocorreu-me pensar se eu não me iria sentir culpado por cometer uma indiscrição perante os ignotos autores. Quanto mais eu entretanto me familiarizava com os papéis, tanto mais esse escrúpulo diminuía. Os papéis eram de uma natureza tal que, apesar das minhas aturadas observações, não adiantavam qualquer esclarecimento, menos ainda que um leitor houvesse de encontrar algo de semelhante, até porque ouso certamente medir-me com qualquer leitor, não quanto ao gosto, à simpatia e à compreensão, mas, sem dúvida, quanto à aplicação e ao zelo. Pressupondo que os ignotos autores ainda existiam, que |20| viviam aqui na cidade e chegavam a travar inesperado conhecimento com os seus próprios papéis; se fossem, então, eles mesmos a manterem-se calados, nada resultaria da publicação, pois que a esses papéis aplicar-se-ia, no mais rigoroso sentido, aquilo que é aliás costume dizer-se de todas as matérias escritas — calam-se.

Fui acometido de um outro escrúpulo, em si e para si de menor significação, bastante simples de superar, e que acabou por ser superado de uma maneira ainda mais simples do que eu pensara. Ocorreu-me designada-

Basileia de 1731-1732. Sobre Míson, vd. vol. V, p. 449, e sobre os sábios gregos com menção de Diógenes Laércio, vd. vol. VI, p. 230.

mente que estes papéis poderiam transformar-se em pecúlio. Achei que seria decerto ajustado que eu recebesse uns pequenos honorários pelo meu esforçado trabalho como editor; mas honorários de autor, tinha de considerá-los demasiado elevados. Tal como os íntegros fazendeiros de *A Dama Branca*[19] decidiram comprar a propriedade e cultivá-la para a oferecerem depois aos Condes de Avenel[20], se alguma vez eles houvessem de regressar, assim decidi eu pôr a render todos os honorários por inteiro, para que se alguma vez os ignotos autores houvessem de dar-se a conhecer, eu pudesse dar-lhes tudo com o respectivo rendimento e o rendimento do rendimento. Se por minha completa inépcia o leitor não se houver ainda certificado de que eu não sou autor nenhum, nem sequer um literato que faça de ser editor a sua profissão, então, com certeza que a ingenuidade deste raciocínio acabará com todas as dúvidas. Portanto, este escrúpulo foi superado de uma maneira bastante mais simples, visto que na Dinamarca os honorários de autor não são uma herdade, e os ignotos autores teriam de ficar afastados durante muito tempo, antes que os seus honorários, mesmo com o respectivo rendimento e o rendimento do rendimento, pudessem transformar-se em pecúlio.

Restava agora dar simplesmente um título a estes papéis. Poder-lhes-ia chamar papéis, papéis póstumos, papéis encontrados, papéis perdidos, etc.; como é sabido, há uma multiplicidade de variantes, mas nenhum destes títulos iria satisfazer-me. Ao determinar o título, concedi a mim próprio uma liberdade, uma impostura, da qual me esforçarei por dar conta. Durante a minha ocupação permanente com estes papéis, fez-se-me luz: podia ganhar-se uma nova perspectiva, considerando-os como pertencentes a um mesmo indivíduo. Sei muito bem tudo quanto há para objectar contra esta observação: que não é histórica, que é inverosímil, que é irrazoável que um mesmo indivíduo pudesse ser o autor de ambas as partes e, isto, embora o leitor pudesse ser facilmente tentado pelo trocadilho: quando se diz **A**, também tem de dizer-se **B**[21]. Entretanto, não fui todavia capaz de desistir. Tratava-se, então, de alguém que na sua vida havia |21| efectuado integralmente os dois movimentos, ou havia ponderado os dois movimentos. Os papéis de **A** continham designadamente uma multiplicidade de incursões em torno de uma visão estética da vida. Uma visão estética da

19 *La dame blanche* [A Dama Branca] (1825), ópera cómica de François-Adrien Boieldieu (1775-1834), extremamente popular em Paris e também em Copenhaga, na adaptação de 1826 de Thomas Overskou (1798-1873); o libreto é de Eugène Scribe (1791--1861), baseado em *The Monastery* [O Mosteiro] de 1820, romance de Walter Scott (1771-1832).

20 Personagens de *La dame blanche*.

21 Trata-se do primeiro ditado recolhido por N. F. S. Grundtvig (1783-1872) em *Danske Ordsprog og Mundheld* [Provérbios e Adágios Dinamarqueses], Copenhaga, 1845, p. 1.



vida coerente não é de todo passível de ser exposta. Os papéis de **B** continham uma visão ética da vida. Enquanto deixava a minha alma sob o efeito destes pensamentos, tornou-se para mim claro que poderia deixar que esses pensamentos me levassem a determinar o título. O título que escolhi exprime precisamente isto. O que o leitor possivelmente perderá com este título não pode ser grande coisa, já que durante a leitura pode até muito bem esquecer o título. Depois de ter lido o livro, talvez possa, então, pensar no título. Ora isso libertá-lo-á de qualquer pergunta finita para saber se **A** ficou agora realmente convencido e se arrependeu, se **B** triunfou, ou se porventura aquilo acabou com **B** a ceder à opinião de **A**. Quanto a isto, os papéis não têm designadamente qualquer conclusão. Se alguém considerar que isto não está certo, também não se encontra no direito de dizer que se trata de um erro, pois que teria de chamar-se-lhe uma infelicidade. Pela parte que me toca, considero que é uma felicidade. Deparamo--nos por vezes com novelas em que são expostas duas visões da vida contraditórias através de determinadas personagens. Costumam terminar com um dos pontos de vista a persuadir o outro. Em vez de deixar que seja esse ponto de vista a falar por si, fornece-se ao leitor o resultado histórico: foi o outro quem ficou persuadido. Considero uma felicidade o facto de estes papéis nada esclarecerem nesse sentido. Se **A** é autor dos seus opúsculos estéticos depois de ter recebido as cartas de **B**, se a sua alma, passado esse tempo, continuou a revirar-se na sua bravia indocilidade, ou se ela se aquietou, é coisa sobre a qual não me sinto em condições de prestar um único esclarecimento, dado que os papéis nenhum esclarecimento contêm. Também não encerram qualquer indício sobre o que aconteceu a **B**, se ele teve força para manter o seu ponto de vista ou não. Uma vez lido o livro, esquece-se **A** e **B**, ficam só os pontos de vista diante um do outro sem esperar por qualquer resolução final de determinadas personalidades.

Nada mais tenho a comentar, apenas me ocorreu que os honrados autores, se estivessem ao corrente do meu cometimento, desejariam possivelmente fazer acompanhar os seus papéis de uma palavra ao leitor. Acrescentarei, por isso, algumas palavras, com parcimónia. **A** certamente nada teria a objectar contra a publicação dos papéis, e seria provável que gritasse ao leitor: «Quer leias, quer não leias, arrepender-te-ás de ambas as coisas.» É mais difícil determinar o que **B** diria. Talvez me fizesse |22| uma ou outra advertência, em especial no que diz respeito à publicação dos papéis de **A**; far-me-ia sentir que nada de seu ali havia e que podia lavar daí as mãos. Uma vez isto feito, dirigir-se-ia talvez ao livro nestes termos: «Vai, então, pelo mundo fora, evita se possível a atenção da crítica, visita em boa hora um leitor singular»; e, houvesses tu de deparar com uma leitora, diria eu

então: «Minha estimável leitora, encontrarás neste livro algo que porventura não deverias saber, e uma outra coisa da qual tirarias proveito em ficar a saber; lê pois esse algo de modo a que, tu que o leste, possas ser como aquele que não leu, e a outra coisa, de modo a que, tu que o leste, possas ser como aquele que não esqueceu o que leu.»[22] Na qualidade de editor, quero apenas acrescentar o desejo de que o livro venha a encontrar o leitor numa boa hora, e que a estimável leitora venha a ser bem-sucedida no escrupuloso cumprimento do bem-intencionado conselho de **B**.

Novembro de 1842.

**O editor**

22 Os termos com que Victor Eremita se dirige ao leitor, e à leitora, aproximam-se das considerações dirigidas ao leitor nos prefácios aos diversos livros de discursos edificantes publicados em 1843 e 1844. Vd. SV1, vol. III, pp. 11 e 271, vol. IV, pp. 7, 73 e 121, e vol. V, p. 79; e SKS, vol. 5, pp. 11, 63, 113, 183, 231 e 289.

# Índice

1. Διαψαλματα 41
2. Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical 81
3. O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno 173
4. Silhuetas 203
5. O mais Infeliz 251
6. *O Primeiro Amor*, Uma Comédia em Um Acto de Scribe, Traduzida por J. L. Heiberg 267
7. A Rotação de Culturas 313
8. Diário do Sedutor 335

# ΔΙΑΨΑΛΜΑΤΑ[1]

*ad se ipsum*[2]

*Grandeur, savoir, renomée,*
*Amitié, plaisir et bien,*
*Tout n'est que vent, que fumée:*
*Pour mieux dire, tout n'est rien.*[3]

1 Em grego no original; «*diapsalmata*», plural de «*diapsalma*», designa em grego «intervalo no recitativo de um cantar», «interlúdio musical», aplicado também com o sentido de «mudança de tom». No singular, foi usado para traduzir o hebraico «*Selah*» na Septuaginta, a mais antiga das traduções dos livros da Bíblia hebraica para grego.
2 Em latim no original: «para si próprio».
3 Em francês no original: «Grandeza, saber, fama, / Amizade, prazer e bem, / Tudo não passa de vento, e de fumo: / dizendo melhor, tudo não passa de nada», citação de Paul Pellisson (1624-1693), in *Œuvres diverses* [Obras Diversas], Paris, 1735, vol. I, p. 212. Versos provavelmente recolhidos em «*Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten*» [«Anotações Dispersas sobre o Epigrama e sobre Alguns dos mais Distintos Epigramistas»], de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), in *Gotthold Ephraim Lessing's sämtliche Schriften* [Escritos Completos de G. E. L.], Berlim, 1825-1828, vol. XVII, p. 82; vd. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke* [Obras], Munique, Carl Hanser Verlag, vols. I-VIII, 1970-1979; vol. V, «*Literaturkritik, Poetik und Philologie*» [«Literatura, Poética e Filologia»], 1973, p. 425.



O que é um poeta? Um homem infeliz que esconde profundos tormentos no coração, mas cujos lábios se moldam de tal forma que suspiro ou grito que deles irrompa soa como uma bela música. Acontece-lhe como aos infelizes que dentro do touro de Fálaris[4] eram lentamente torturados em lume brando; os seus gritos não alcançavam os ouvidos do tirano para o aterrorizar, soavam-lhe como uma música suave. E as pessoas aglomeram-se à volta do poeta e dizem-lhe: canta logo outra vez! como quem diz: oxalá novos sofrimentos atormentem a tua alma e os teus lábios permaneçam moldados como antes, pois o grito haveria apenas de angustiar-nos, a música é porém celestial. E os recenseadores avançam e dizem: está certo, é assim que deve ser de acordo com as regras da estética. Ora é evidente que um recenseador também se parece com um poeta como duas gotas de água, só que nem no coração tem tormentos, nem nos lábios tem música. Vede, prefiro por isso ser porqueiro em Amagerbro[5] e ser entendido por porcos, do que ser poeta e ser mal entendido pelos homens.

* *
*

A primeira pergunta na primeira e mais *compendieuse*[6] lição ministrada a uma criança é, como é sabido, a seguinte: o que quer o bebé? A resposta

4 Instrumento de tortura inventado por Fálaris, tirano de Agrigento, na Sicília, no século VI a. C.; a vítima era supliciada dentro do touro, colocado sobre uma fogueira; ao aproximar-se da boca do touro para escapar ao sufocamento, os gritos da vítima soavam como uma melodia harmoniosa, já que a boca do animal estava talhada como um instrumento de sopro.
5 Amagerbro, a parte norte da ilha de Amager, onde habitava uma parte dos lavradores que abasteciam os mercados de Copenhaga.
6 Em francês no original: «sucinta».

é: tau-tau[7]. E com observações desta espécie começa a vida e, no entanto, nega-se o pecado original. E a quem tem todavia a criança de agradecer a primeira sova, a não ser aos pais.

* *
*

Prefiro falar com crianças, pois delas ainda podemos esperar que se tornem seres racionais; mas daqueles que nisso se tornaram, ai, Deus me livre!

* *
*

|28|

Os homens são mesmo irrazoáveis. Nunca utilizam as liberdades que têm, antes exigem aquelas que não têm; têm liberdade de pensamento, exigem liberdade de expressão.

* *
*

Não me apetece mesmo nada. Não me apetece montar, é um movimento demasiado intenso; não me apetece andar, é demasiado extenuante; não me apetece deitar-me, pois ou haveria de ficar deitado, e isso não me apetece, ou haveria de levantar-me outra vez, e também não me apetece fazer isso. *Summa Summarum*[8], não me apetece fazer mesmo nada.

* *
*

É sabido que há insectos que morrem no instante da fecundação; também assim acontece com toda a alegria, o mais intenso e voluptuoso momento de prazer é acolitado pela morte.

* *
*

7 Em dinamarquês, a onomatopeia «*da-da*» reproduz o balbuciar infantil, sendo igualmente utilizada com um significado e uma intenção equivalentes ao uso em português de «tau-tau».

8 Em latim no original: «a soma das somas», «em suma».



## Conselho aprovado[9] para autores

Assenta-se negligentemente as suas próprias observações, manda-se imprimir e, durante as diferentes revisões de provas, ocorre-nos então a pouco e pouco uma quantidade de boas ideias. Tende por isso coragem, vós que ainda não arriscastes ter algo no prelo; também as gralhas tipográficas não são de descurar, e ser-se espirituoso por via de uma gralha tipográfica terá de ser considerado como uma maneira legítima de o ser.

* *
*

Em geral, a imperfeição em tudo o que é humano consiste apenas em possuir através do seu contrário aquilo que se deseja ardentemente[10]. Não pretendo falar da multiplicidade de formações que podem bastar para dar que fazer aos psicólogos (o melancólico tem mais sentido do cómico, o exuberante tem amiúde mais sentido do idílico; o dissoluto tem amiúde mais sentido do moral; o duvidador tem amiúde mais sentido do religioso); quero tão-somente recordar que só se vislumbra a suprema felicidade através do pecado.

9 Conselho muito semelhante ao expresso por E. T. A. Hoffmann (*Vorwort des Herausgebers* [Prefácio do Editor], in *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* [Vida e Opiniões do Gato Murr Apensas à Biografia em Fragmentos do Mestre Capela Johannes Kreisler em Folhas Soltas de Papel Maculatura] de 1819. Vd. igualmente quatro dos cinco prefácios de *Peter Schlemihl* (1814) de Adelbert von Chamisso, tal como sugerido por J. Purver em «Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic», in «Without Authority: Kierkegaard's Pseudonymous Works as Romantic Narratives», in *Kierkegaard Studies. Yearbook 2007*, edição de Niels J. Cappelørn et al., Berlim, Nova Iorque: 2007, pp. 401-423; aqui, p. 412.

10 Aqui, «*det Attraaede*». Ao longo da presente obra, ocorrem paralelamente dois termos através dos quais a língua dinamarquesa distingue duas modalidades de desejo, para as quais a língua portuguesa não possui uma equivalência rigorosa aplicável a todas as valências morfológicas em que esses termos são usados; trata-se de «*attraa*», na grafia actual «*attrå*», e de «*ønske*». O primeiro corresponde ao desejo ardente, veemente, cúpido e, em determinados contextos, aproxima-se do âmbito semântico de «atrair», «atracção» e «atraente»; o segundo denota a significação geral de «desejo», podendo todavia aplicar-se também ao domínio erótico. No intuito de permitir ao leitor a distinção entre os dois termos, e principalmente porque o uso de «*attraa*» e seus derivados implica uma modalidade de desejo em resposta a um estímulo forte, predominantemente erótico, optou-se por traduzir, ao longo de toda a obra, «*attraa*» por «desejo ardente», e «*at attraa*» por «desejar ardentemente» ou «desejar com ardor», procedendo-se a adaptações consoante a morfologia do termo no original, assinalando-se em nota, sempre que for julgado pertinente para o contexto do capítulo em questão, qual o termo no texto original.

* *
*

|29|

Para além dos meus restantes e numerosos conhecimentos, tenho ainda um confidente íntimo — a minha melancolia; no meio da minha alegria, no meio do meu labor, acena-me, chama-me ao lado, embora fisicamente eu não saia do lugar. A minha melancolia é a amante mais fiel que conheci, não admira então que eu lhe retribua o amor.

* *
*

Há no raciocínio um palavreado, que na sua infinitude está para o resultado tal como as intermináveis listas dos reis egípcios estão para o provento histórico.

* *
*

A velhice realiza os sonhos da juventude[11]: é o que se observa em Swift[12]; na juventude construiu um manicómio, na velhice foi ele quem para lá foi.

* *
*

Quando se vê com que profundidade hipocondríaca os antigos ingleses descobriram o equívoco que dá fundamento ao riso, tem de ficar-se angustiado. O Dr. Hartley[13] comentou o seguinte: «*daß wenn sich das Lachen zuerst bei Kindern zeiget, so ist es ein entstehendes Weinen, welches durch Schmerz erregt wird, oder ein plözlich gehemmtes und in sehr kurzen Zwis-*

11 Citação indirecta de uma formulação goetheana: «*Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle*» [«Aquilo que se deseja na juventude, tem-se em abundância na velhice»].Vd. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe* [Obras de Goethe. Edição de Hamburgo], vols. I-XIV, Hamburgo: Christian Wegner, 1948-1960; vol. IX (*Autobiographische Schriften, Erster Band* [Escritos Autobiográficos. Primeiro Volume]), 1955, p. 217.
12 Jonathan Swift (1667-1745), escritor e ensaísta inglês, cujos textos marcadamente satíricos assumem relevância na tradição da sátira maniqueia; debilitado pela doença de Ménière, destinou os seus bens em testamento à construção de um hospício, hoje St. Patrick's Hospital, em Dublin.
13 David Hartley (1705-1757), filósofo inglês e fundador da corrente associacionista em psicologia.



*chenräumen wiederholtes Gefühl des Schmerzens*» (cf. Flögel, *Geschichte der comischen Litteratur*, Band I, pág. 50).[14] E se tudo no mundo fosse um mau entendimento, e se o riso fosse realmente choro!

* *
*

Há ocasiões particulares em que ver alguém completamente só no mundo pode atingir um indivíduo com uma dor tão infinita. Vi assim noutro dia uma rapariga pobre, dirigindo-se completamente só para a igreja para receber a confirmação.

* *
*

|30|

Conta Cornelius Nepos[15] que certo general, tendo ficado prisioneiro e retido no interior de uma fortaleza com um importante regimento de cavalaria, mandava chicotear os cavalos todos os dias para que não houvessem de sofrer danos devido à prolongada inacção — assim vivo eu nesta época como um sitiado; mas para não sofrer danos devido à prolongada inacção, choro até à exaustão.

* *
*

14 Em alemão no original: «que quando o riso se manifesta pela primeira vez nas crianças, é então um choro nascente provocado pela dor, ou um sentimento de dor, repentinamente refreado e repetido em intervalos de tempo muito curtos». Edição consultada pelo autor: Karl Friedrich Flögel (1729-1788), *Geschichte der komischen Litteratur* [História da Literatura Cómica], vol. I-IV, Liegnitz e Leipzig, 1784-87; vol. I, p. 50.
15 Cornelius [Cornélio] Nepos (c. 99-c. 24 a. C.), historiador e biógrafo romano; as biografias dos generais gregos pertencem ao livro *De excellentibus ducibus exterarum gentium* [Dos Excelentes Chefes dos Povos Estrangeiros] e as de Cato, *o Velho*, e de Ático, ao livro *De latinis historicis* [Acerca de Histórias Latinas]. Vd. «Eumenes», livro V, 4-5. Obra disponível para consulta do autor: *Cornelii Nepotis vitae excellentium imperatorum* [Vidas dos Excelentes Imperadores de C. N.], Paris, s. d., p. 99. Vd. *The Book of Cornelius Nepos on the Great Generals of Foreign Nations*, XVIII, ou *Cornelius Nepos, together with Lucius Annaeus Florus*, tradução de John C. Rolfe (Loeb), Nova Iorque: Putnam, 1929, p. 583; e a tradução portuguesa de João Felix Pereira: Cornelio Nepote, *Vida dos Capitães Ilustres*, Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista Torres, 1888, pp. 125-127.

Do meu pesar[16], digo o que o inglês diz da sua casa: o meu pesar *is my castle*. Muitos homens consideram que ter pesar é uma das comodidades desta vida.

* *
*

Sinto-me como uma peça de um tabuleiro de xadrez tem de sentir-se, quando um jogador diz a seu respeito: essa peça não pode ser movida.

* *
*

É por isso que *Aladdin*[17] é tão revigorante — porque esta peça possui uma audácia infantil e genial na maioria dos seus mais extravagantes desejos. Ora quantos haverá certamente no nosso tempo que, na verdade, ousem desejar, ousem cobiçar, ousem dirigir-se à natureza nem que seja com um gracioso e infantil *bitte, bitte*[18], ou com a fúria do indivíduo perdido? Quantos haverá, no sentimento daquilo de que tanto se fala no nosso tempo — que o homem é criado à imagem de Deus — , que tenham a verdadeira voz de comando? Ou não estamos ali todos como Noureddin[19], a fazer vénias e reverências, na angústia de exigir a mais, ou de exigir a menos? Ou não se reduzirá a pouco e pouco qualquer exigência grandiosa ao mórbido refletir sobre o eu, do exigir ao estar com exigências, como de facto fomos para tal educados e instruídos.

* *
*

Sou timorato como um *sheva*, fraco e mudo como um *dagesch lene*[20], como se fosse uma letra impressa na linha ao contrário, e todavia sem ma-

16 «*Sorg*» é um dos termos mais recorrentes em *Ou—Ou*, em especial nos capítulos «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno» e «Silhuetas»; no primeiro, é sempre traduzido por «pesar», ao passo que no segundo a opção recaiu sobre «mágoa». No capítulo presente, é traduzido por «pesar».
17 Personagem de *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* [Aladino, ou A Lâmpada Maravilhosa], de Adam Oehlenschläger. Vd. *Adam Oehlenschlägers Poetiske Skrifter* [Escritos Poéticos de A. O.], vols. I-II, Copenhaga, 1805; vol. II, pp. 75-436. Entre 1839 e 1842, a peça foi representada vinte e duas vezes no Teatro Real de Copenhaga.
18 Em alemão no original: «por favor».
19 Noureddin contracena com Aladdin na mesma peça de Oehlenschläger.
20 Na língua hebraica, o *sheva* é uma marca consonântica cuja pronunciação, como numa semivogal, deve ser vocálica, ao passo que o *dagesch lene* indica uma pronunciação forte, oferecendo resistência à consoante, em vez de a suavizar.



neiras como um paxá com três rabos-de-cavalo[21], cioso de mim mesmo e dos meus pensamentos, tal como o banco é cioso do seu papel-moeda, e sobretudo tão reflectido em mim mesmo como um *pronomen reflexivum*. Mas, se às infelicidades e aos pesares se aplicasse o que se aplica às obras conscientemente boas — que aqueles que as fazem ficam sem recompensa[22] —, se tal se aplicasse aos pesares, eu seria então [31] o mais feliz dos homens, já que antecipo todas as preocupações e, no entanto, fico com todas elas.

* *
*

Entre outras coisas, exprime-se na literatura popular uma enorme força poética: a de ter vigor para cobiçar. Em comparação com esta força poética, a cobiça do nosso tempo é ao mesmo tempo pecaminosa e entediante, porque cobiça o que é do próximo. Essa literatura está bem ciente de que o próximo possui tão pouco o que procura quanto ela própria. E se vier a cobiçar pecaminosamente, será de bradar tanto aos céus que terá de abalar o homem. Não se deixa depreciar pelo frio cálculo de probabilidades do prosaico entendimento. Don Juan ainda pisa o palco com as suas mil e três amantes[23]. Ninguém ousa sorrir com deferência diante da venerabilidade da tradição. Se um poeta houvesse ousado tal coisa no nosso tempo, ter-se-iam rido dele a bom rir.

* *
*

Como fico estranhamente nostálgico só de ver um pobre coitado arrastando-se pelas ruas vestindo um casaco verde-claro, bastante coçado e com laivos de amarelo[24]. Tive pena dele; mas o que todavia mais me como-

21 Provável alusão a um estandarte com três rabos-de-cavalo usado em cerimoniais durante o Império Otomano.
22 Após o Sermão da Montanha, Cristo exorta os seus seguidores a dar esmola, a orar e a jejuar em recolhimento sem buscar recompensa. Cite-se, a título de exemplo, Mateus, 6:1: «Guardai-vos, não façais as vossas boas obras diante dos homens, com o fim de serdes vistos por eles: de outra sorte não tereis a recompensa da mão de vosso Pai que está nos céus.»
23 Vd. ária do catálogo,W. A. Mozart, *Don Giovanni*, Acto I, cena 5, n.º 4.
24 Vd. descrição semelhante em *A Repetição*, no momento em que Constantius confirma a impossibilidade de repetição, descrição que por sua vez retira igualmente elementos figurativos do «*diapsalma*» sobre os violinistas cegos, adiante, pp. 67-68. Vd. SV1, vol. III, pp. 208-209, e SKS, vol. 4, p. 70; em português: *A Repetição*, tradução, introdução e notas de José Miranda Justo, Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p. 76.

veu foi o facto de essa mesma cor do casaco me recordar, de maneira tão vívida, as primeiras criações da minha infância na nobre arte da pintura. Esta cor era precisamente uma das minhas *couleurer*[25] favoritas. Não é deveras de lastimar que estas misturas de cores, nas quais ainda penso com tanta alegria, em parte alguma da vida se encontrem! O mundo inteiro acha que são berrantes e garridas, adequadas apenas para estampas de Nuremberga[26]. Uma única vez que esbarremos com aquelas cores, e o encontro há-de ser tão desventurado quanto agora este. Há-de ser sempre um pobre de espírito ou um aleijado, em suma, sempre alguém que se sente como um estranho na vida, e que o mundo não quer reconhecer. E eu que sempre pintei os meus heróis com estes tons nos trajes, de um verde-amarelado eternamente inesquecível! Não é assim que acontece com todas as misturas de cores da infância? Aos nossos olhos pardos, o brilho da vida de outrora torna-se gradualmente demasiado forte, demasiado garrido!

* *
*

|32|

Ai! A porta da fortuna não abre para dentro, de modo a poder escancará-la ao entrar de rompante; abre antes para fora e, por isso, nada há a fazer.

* *
*

Tenho coragem, creio eu, para duvidar de tudo; tenho coragem, creio eu, para lutar contra tudo; mas não tenho coragem para reconhecer uma coisa: não tenho coragem para possuir, para ficar na posse de alguma coisa. A maioria das pessoas queixa-se de que o mundo é tão prosaico que, na vida, não se passa como nos romances, nos quais a oportunidade é sempre tão vantajosa; queixo-me de, na vida, o mundo não ser como é nos romances, nos quais tem de combater-se pais de coração empedernido, anões e *trolls*[27], e libertar princesas encantadas. O que são todos estes adversários, comparados com as pálidas, exangues e tenazes figuras nocturnas que eu combato, e às quais dou eu mesmo vida e existir.

25 Adaptação do termo francês «*couleurs*» («cores») à flexão do plural do substantivo na língua dinamarquesa.
26 Cidade alemã no Norte do estado da Baviera, grande centro de artes gráficas e de indústria diversa.
27 Seres antropomórficos da cultura popular escandinava, habitualmente representados com enormes orelhas e narizes, que deambulam por montanhas, escarpas e cavernas.



* *
*

Quão estéreis são a minha alma e o meu pensamento e, contudo, tão incessantemente atormentados por atrozes dores de parto, vazias e voluptuosas! Será que o freio da língua do espírito nunca para mim se soltará[28], será que sempre balbuciarei? Aquilo de que necessito é de uma voz penetrante como o olhar de Linceu[29], aterrorizadora como o suspiro dos gigantes[30], persistente como um som da natureza[31], trocista como um golpe de vento gélido, maldosa como o desprezo sem coração do eco[32], de uma extensão entre o baixo mais profundo até aos mais requebrados dós de peito, modulada desde um murmúrio suave e santo até à energia da fúria[33]. É disto que necessito para ter ar, para dar expressão ao que me vai na mente, para fazer com que se agitem tanto as vísceras da ira como as da simpatia. — Mas a minha voz é unicamente rouca como um grito de gaivota, ou desfalece como a bênção nos lábios de um mudo.

* *
*

O que irá acontecer? O que trará o futuro? Não sei, nada pressinto. Quando uma aranha mergulha na consequência de si a partir de um ponto fixo, vê sempre um espaço vazio à sua frente, onde não é capaz de encontrar apoio firme, por mais que esperneie. Assim acontece comigo; sempre

28 Lê-se na narração da cura de um surdo e gago, em Marcos 7:35: «E logo se abriram os seus ouvidos, e a prisão da língua se desfez, e falava perfeitamente.»
29 Um dos Argonautas, conhecido pela sua visão apurada, decisiva para matar o Javali de Calídon. Com o irmão Ida, assassinou Pólux e Castor, vingando assim o rapto de Febe e Hilária, filhas de Leucipo.
30 Referência aos gigantes da mitologia grega, os quais, uma vez vencidos pelos deuses, foram aprisionados no interior dos vulcões, sendo as erupções causadas pelos seus suspiros e queixumes.
31 Sobre a «ironia da natureza», vd. *Sobre o Conceito de Ironia em Constante Referência a Sócrates*, SV1, vol. XIII, p. 329, e SKS, vol. 1, p. 292.
32 Na mitologia grega, Narciso era amado por Eco, uma das ninfas Oréades. Rejeitada por Narciso, Eco desfez-se em água criando uma lagoa, ouvindo-se nas águas o seu melancólico murmúrio. Para castigar Narciso, a deusa Némesis fez com que ele se apaixonasse mortalmente pelo seu próprio reflexo na lagoa de Eco. Na hora de ser incinerado, as ninfas viram que Narciso havia dado lugar a uma flor.
33 Quando Elias sobe ao monte Horeb, a passagem de Deus é descrita através de cataclismos, uma manifestação de sinal contrário à voz com que Deus se dirige ao profeta; vd. I Reis, 19:12: «E depois do terramoto, um fogo, porém, também, o Senhor não estava no fogo, e depois do fogo, uma voz mansa e delicada.»

um espaço vazio à frente, o que me empurra |33| é uma consequência situada atrás de mim. A vida está virada ao contrário e é horrível, não é suportável.

* *
*

A primeira fase do enamoramento é certamente o tempo mais belo, quando em cada encontro, em cada olhar, se leva para casa algo de novo para alegria nossa.

* *
*

A minha observação da vida é inteiramente desprovida de sentido. Admito que um espírito malévolo me tenha colocado uns óculos no nariz, nos quais uma das lentes aumenta numa escala monstruosa, e a outra diminui de acordo com a mesma escala.

* *
*

O duvidador é um Μεμαστίγομενος[34]; aguenta-se, como um pião, sobre uma extremidade, durante menos ou mais tempo em função das chicotadas, mas não é capaz de ficar em pé, tão pouco quanto o pião.

* *
*

Entre todas as coisas risíveis, parece-me que a mais risível de todas é andar atarefado no mundo, ser homem despachado a comer, e despachado nos seus actos. Por isso, quando vejo uma mosca pousar no instante decisivo em cima do nariz de um comerciante, ou quando ele é salpicado por uma carruagem que por ele passa com uma pressa ainda maior, ou quando a ponte Knippel[35] se abre, ou quando lhe cai em cima uma telha que o deixa morto, então, rio-me do fundo do coração. E quem conseguiria mesmo conter o riso? O que levam a cabo estes diligentes trabalhadores apressados? Não lhes acontece como a essa mulher que, no alvoroço de haver fogo

34 Em grego no original: «chicoteado», termo usado na tradução grega, dita da Septuaginta, no Livro de Job, 15:11.
35 Ponte móvel que atravessa o canal entre Copenhaga e a ilha de Amager.



em casa, salvou a tenaz da lareira? Que mais põem eles deveras a salvo do grande incêndio da vida?

* *
*

Falta-me acima de tudo paciência para viver. Não sou capaz de ver a relva a crescer[36], mas quando não consigo fazê-lo, nem sequer me dá para me pôr a olhar. As minhas intuições são observações passageiras de um «*fahrender* |34| *Scholastiker*»[37] que se precipita pela vida adentro na maior das pressas. Diz-se que Nosso Senhor sacia o estômago antes de saciar os olhos, coisa que não consigo discernir: os meus olhos estão saciados e fartos de tudo, e todavia tenho fome.

* *
*

Façam-me perguntas sobre o que quiserem, só não me façam perguntas sobre fundamentos. Perdoa-se a uma jovem rapariga que não seja capaz de adiantar fundamentos, diz-se que vive de sentimento. Comigo é diferente. Tenho na generalidade tantos fundamentos, e na maior parte das vezes reciprocamente contraditórios[38], que se torna para mim impossível, por isso

36 Adaptação do adágio «*at kunne høre græsset gro*», literalmente, «poder ouvir a relva a crescer», usado para designar muita esperteza e múltiplos talentos. Na saga *Edda* (c. 1220) de Snorri Sturluson (1179-1241), o dom é atribuído ao deus Heimdal.
37 Em alemão no original: «viajante escolástico», correspondente ao latim «*clericus vagans*», em referência às deambulações dos universitários medievais entre as universidades e as abadias da Europa Central e Setentrional. A expressão pode estar associada a outro dos papéis assumidos por Victor von Hohenstein, o protagonista da novela *Peter Schlemihl*, de A. v. Chamisso; mas também a Mefistófeles, quando aparece a Fausto trajado como «*ein fahrender Scolast*» («*Scholastikus*» na didascália do v. 1322), na cena do Gabinete de Trabalho; no v. 1324, é identificado através de uma palavra idêntica, «*Skolast*». Vd. J. W. Goethe, *Fausto*, na tradução de João Barrento, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, p. 89, «estudioso medieval vagante» e «bacharel vagante», respectivamente; e *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe* [Obras de G. Edição de Hamburgo], vols. I-XIV, Hamburgo: Christian Wegner, 1948-1960; vol. III, *Dramatische Dichtungen. Erster Band* [Poemas Dramáticos. Primeiro Volume], 1949, p. 46.
38 Em vários *diapsalmata*, a contradição assume um papel operacional; era tema de generalizado debate no meio filosófico contemporâneo de Kierkegaard, em resposta às considerações de Hegel sobre o processo dialéctico entre contradição e contra-contradição, que termina não na superação da contradição, mas na proposta de uma ideia absoluta livre de contradições; vd. *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica], in *Werke*, vol. IV, pp. 57-73, *Jubiläums*, vol. IV, pp. 535-551, e *Suhrkamp*, vol. VI, pp. 64-80. Vd. igualmente os seguintes textos de vários dos nomes relevantes no hege-

mesmo, adiantar fundamentos. Parece-me também que causa e efeito não se articulam da maneira certa. Ora de causas enormes e poderosas se obtém um efeito bem pequeno e insignificante, por vezes, nenhum; ora uma causa pequena e irrequieta gera um efeito colossal.

* *
*

E agora as inocentes alegrias da vida. Tem de admitir-se que possuem apenas um único defeito: serem assim tão inocentes. Acrescente-se que devem ser gozadas com moderação. Quando o médico me prescreve uma dieta, tem de ser cumprida; abstenho-me de certos e determinados alimentos durante um certo e determinado tempo; mas ser dietético enquanto se faz dieta — é realmente exigir demasiado.

* *
*

A vida tornou-se para mim uma bebida amarga e, não obstante, deve ser tomada às gotas, lentamente, contando-as.

* *
*

Ninguém regressa dos mortos, ninguém entrou no mundo sem chorar; ninguém pergunta a alguém quando quer chegar, ninguém pergunta quando quer partir.

lianismo dinamarquês: F. C. Sibbern, *«Om den Maade, hvorpaa Contradictionsprincipet behandles i den hegelske Skole»* [«Sobre o Modo como o Princípio da Contradição É Tratado na Escola Hegeliana»], in *Maanedsskrift for Litteratur* [Mensário de Literatura], número 19, Copenhaga, 1838, pp. 424-460; J. P. Mynster, *«Rationalisme. Supranaturalisme»* [«Racionalismo. Supranaturalismo»], in *Tidsskrift for Litteratur og Kritik* [Periódico de Literatura e de Crítica], n.º 1, Copenhaga, 1839, pp. 249-268; J. L. Heiberg, *«En logisk Bemærkning i Anledning af h. h. Hr. Biskop Dr. Mynsters Afhandling om Rationalisme og Supranaturalisme»* [«Um Comentário Lógico por Ocasião do Ensaio de S. E. o Bispo Mynster, sobre o Racionalismo e o Supranaturalismo»], *ibid.*, pp. 441-456; H. L. Martensen *«Rationalisme, Supranaturalisme og principium exclusi medii i Anledning af h. h. Biskop Mynsters Afhandling»* [«Racionalismo, Supranaturalismo e o *principium exclusi medii* no Ensaio de S. E. o Bispo Mynster»], *ibid.*, pp. 456-473; J. P. Mynster *«Om de logiske Principper»* [«Sobre os Princípios Lógicos»], *ibid.*, pp. 325-352; e A. F. Schiødte, *«Et Par Ord til nærmere Overveielse angaaende de tre saakaldte logiske Principer»* [«Algumas Palavras para Reflexão mais Profunda no Que Diz Respeito aos Três Denominados Princípios da Lógica], in *Tidsskrift for Litteratur og Kritik* [Periódico de Literatura e de Crítica], n.º 2, Copenhaga, 1839, pp. 120-128.



* *
*

O tempo passa, a vida é um rio[39], dizem os homens, etc. Não dou por isso, o tempo está parado, e eu parei com ele. Todos os planos por mim esboçados voam logo de regresso para mim, quando quero cuspir, sou eu mesmo quem se cospe no rosto.
|35|

* *
*

Quando de manhã me levanto, volto logo novamente para a cama. Sinto-me melhor à noite, no instante em que apago a luz e puxo o edredão para cima da cabeça. Soergo-me na cama ainda mais uma vez, olho à volta do quarto com uma satisfação indescritível: ora então boa-noite, e ala para debaixo do edredão.

* *
*

Para que sirvo eu? Para nada, ou seja para o que for[40]. É um préstimo raro; será que na vida o apreciarão? Deus sabe se as raparigas encontram um lugar em que se procura a condição de criada para todo o serviço ou, à falta disso, seja para o que for.

* *
*

Deve ser-se insondável não apenas para os outros, mas também para si mesmo. Estudo-me a mim próprio; quando me canso disso, fumo um charuto para passar o tempo, e penso: sabe Deus o que Nosso Senhor tencionava propriamente fazer comigo, ou o que Ele quer alcançar comigo.

* *
*

Não há parturiente que tenha desejos mais estranhos e mais impacientes do que eu. Tais desejos recaem umas vezes sobre as coisas mais insignifican-

39 Platão, *Crátilo*, 402a. Vd. Platão, *Crátilo*, versão do grego, prefácio e notas pelo P.e Dias Palmeira, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1994, 2.ª edição, p. 56.
40 *«Hvadsomhelst»*, aqui traduzido por «seja para o que for», expressão utilizada para identificar a secção de anúncios a pedir serviços indiferenciados.

tes, outras vezes sobre as mais sublimes, mas todos possuem no mesmo elevado grau a paixão momentânea da alma. Desejo neste instante um prato de papas de trigo sarraceno. Tenho uma recordação dos meus tempos de escola, comíamos papas de trigo sarraceno às quartas-feiras. Recordo como as papas eram macias e brancas, como a manteiga sorria para mim, que quentes estavam as papas só de olhar, recordo a fome que eu tinha, como ficava impaciente por receber licença para começar. Um prato destes, de papas de trigo sarraceno! Daria por ele mais do que a minha primogenitura[41].

* *
*

Virgílio, o mago[42], fez com que o cortassem aos bocados e o pusessem a cozer num caldeiro durante oito dias a fim de rejuvenescer por este processo. Pôs alguém a vigiar para que nenhum intruso espreitasse o caldeiro. O vigia, entretanto, não conseguiu resistir à tentação; foi algo demasiado prematuro |36| e Virgílio era criança pequena, desapareceu com um grito. Também eu espreitei para o caldeiro demasiado cedo, o caldeiro da vida e o do desenvolvimento da história, e nunca isto me levará a mais do que continuar a ser uma criança.

* *
*

«Nunca deve perder-se a coragem! Quando as infelicidades se acumulam sobre um indivíduo da mais terrível maneira, vê-se então nos céus uma mão auxiliadora»; assim falou Sua Reverência Jesper Morten[43] nas passadas vésperas. Estou habituado a deslocar-me bastante sob céu aberto, mas nunca observei tal coisa. Alguns dias atrás, presenciei um fenómeno semelhante durante um passeio a pé. Não se tratava propriamente de uma mão, era mais como se fosse um braço a pender de uma nuvem. Mergulhei em contemplação: ocorreu-me que se Jesper Morten estivesse simplesmente ali presente, poderia decidir se era o fenómeno a que ele aludia. Estava eu no meio destes pensamentos quando fui abordado por um caminheiro que me disse, apontando para os céus: «Está a ver aquele ciclone, é bastante raro observar tal coisa nestas paragens; por vezes, arrasta com ele casas inteiras.» Ai, Deus nos guarde, pensei eu, é um ciclone, e dei à perna o mais que eu pude. O que teria feito em meu lugar Sua Reverência, o Senhor Pastor Jesper Morten?

41 Génesis, 25:31: «Então disse Jacob: vende-me hoje a tua primogenitura.» Na tradução dinamarquesa da Bíblia, lê-se: «direito de nascimento».
42 Virgílio (70-19 a. C.), o poeta romano, era tido durante a Idade Média não só como poeta, mas também como mago, profeta, teólogo e feiticeiro; foi protagonista de histórias singulares e os seus poderes mágicos e divinatórios povoaram o imaginário medieval.
43 Personagem de um conto de Jens Immanuel Baggesen (1764-1826), *Jeppe, et sjællandsk Eventyr* [Jeppe, Um Conto da Zelândia], in *Jens Baggesens danske Værker* [Obras em Dinamarquês de J. B.], edição dos filhos do autor e de C. J. Boye, vols. I-XII, Copenhaga, 1827-1832; vol. I, p. 201. Doravante, *Værker*, seguido de indicação de volume e página.



* *
*

Que sejam os outros a queixarem-se de que os tempos são maus; queixo-me de que são miseráveis, porque são tempos sem paixão. Os pensamentos dos homens são finos e quebradiços como rendas, eles próprios tão dignos de dó quanto as rendeiras. Os pensamentos que lhes vão no coração são tão miseráveis, que não chegam a ser pecaminosos. Talvez fosse possível, para um verme, considerar como pecado alimentar tais pensamentos, mas não para um homem, que é criado à imagem de Deus. Os seus desejos voluptuosos[44] são comedidos e indolentes, as suas paixões, sonolentas; estas almas mercantis cumprem os seus deveres, porém, tal como os judeus, dão-se todavia ao direito de desbastar uma migalhinha da moeda; em sua opinião, embora Nosso Senhor mantenha as contas bastante em ordem, também é certamente possível escapar, aldrabando-o um pouco. Desavergonhados! Por isso, a minha alma regressa sempre ao Antigo Testamento e a Shakespeare. Sente-se deveras que são homens que falam; e que aí, odeia-se, e aí, ama-se, mata-se o inimigo, amaldiçoa-se a descendência por todas as gerações, aí, peca-se. |37|

* *
*

Assim divido o meu tempo. Durmo metade do tempo, e sonho na outra metade; quando durmo, nunca sonho, seria pecado, porque dormir é a suprema genialidade.

* *
*

Ser um homem perfeito é entretanto o que há de supremo. Apareceram-me agora calos, coisa que entretanto sempre é uma grande ajuda.

* *
*

44 Aqui, «*Lyster*».

O resultado da minha vida nem sequer dá em nada, é uma disposição, uma cor singular. O meu resultado tem parecenças com a pintura[45] daquele artista incumbido de pintar os judeus na travessia do Mar Vermelho[46]; com tal fim, pintou toda a parede de vermelho, enquanto explicava que os judeus haviam atravessado para o outro lado e que os egípcios se haviam afogado.

* *
*

A dignidade humana, entretanto, ainda é reconhecida na natureza, pois quando se quer manter os pássaros afastados das árvores, monta-se algo que venha a assemelhar-se a um homem, e basta até a remota parecença com um homem, como a que tem o espantalho, para incutir respeito.

* *
*

Quando o amor[47] vier a conter algo que signifique, tem de ter sido iluminado pelo luar na hora do nascimento, tal como Ápis[48], para ser o verda-

45 Trata-se de uma história de Till Eulenspiegel narrada em *«Det gunstige Øieblik for Maleren»* [«O Instante Oportuno do Pintor»], in *Kiøbenhavns Moerskabsblad indeholdende Alvor og Skjemt* [Folha Satírica de Copenhaga Contendo Coisas Sérias e para Rir], número 84, edição e publicação de J. C. Udtberg, Copenhaga, 1831, p. 335. Informação gentilmente cedida por R. Purkarthofer.

46 O episódio está narrado no Livro do Êxodo 14:21-31, do qual se citam os versículos 28 e 29: «Porque as águas, tornando, cobriram os carros e os cavaleiros de todo o exército de Faraó, que os havia seguido no mar; nem ainda um deles ficou. / Mas os filhos de Israel foram pelo meio do mar seco. E as águas foram-lhes como muro, à sua mão direita e à sua esquerda.»

47 Aqui e ao longo deste fragmento, *«Elskov»*. Embora com incidências bastante diferenciadas, o autor recorre a dois termos traduzíveis em língua portuguesa por «amor», designadamente, *«Elskov»* e *«Kjærlighed»*. O primeiro é habitualmente usado no sentido do grego *«eros»*, por oposição ao segundo termo, que tem um sentido menos determinado, próximo do grego *«agape»*. Porém, na época de Kierkegaard, os dois termos possuíam um uso muito aproximado, designadamente porque o verbo *«at elske»*, i. e., «amar», denota a acção de pôr em prática qualquer um dos tipos de amor; na relação amorosa, o primeiro sentimento despertado seria o de *«Kjærlighed»*, seguindo-se um sentimento de *«Elskov»*, sendo, contudo, que o sentimento que no final une os dois amantes é ainda o de *«Kjærlighed»*. Assim sendo, *«Elskov»* não é de todo traduzível por «amor erótico», opção utilizada por Howard V. Hong e Edna Hong. Para esse fim, Kierkegaard utiliza o adjectivo *«erotisk»*, bem como a sua forma substantiva, *«det Erotiskt»*; aliás, o âmbito do erótico está implicado noutra área lexical, a de *«attraa»*, amplamente explorada por Kierkegaard ao caracterizar a sedução, no capítulo do erótico-musical e em «Diário do Sedutor» (vd. acima nota 10). Dada a relevância da temática do amor e ainda a da dicotomia *«Kjærlighed / Elskov»* em *Ou—Ou*, assinala-se em nota as respectivas ocorrências de forma clara, embora de uma maneira variável, cingida à incidência dos termos em cada um dos capítulos.

48 Na religião egípcia, o boi sagrado Ápis (Hapi-ankh) encarnava os deuses Osíris e Ptah.



deiro Ápis, houve de ser banhado pela luz da Lua. A vaca que deu à luz Ápis houve de ter sido iluminada pelo luar no instante da concepção.

* *
*

A prova que melhor demonstra a miserável condição da existência é aquela que se retira da consideração da sua magnificência.

* *
*

A maioria dos homens corre tão vigorosamente atrás do prazer, que passa por ele a correr. Acontece-lhes como a esse anão que vigiava uma princesa raptada [38] no seu castelo. Um dia, pôs-se a dormir a sesta. Quando acordou uma hora mais tarde, já ela se fora embora. Calça apressadamente as suas botas das sete léguas; e com um só passo, fica-lhe muito mais à frente.

* *
*

A minha alma está tão pesada que pensamento algum consegue mais sustê-la, nenhum bater de asas consegue elevá-la mais no éter. Caso se mova, apenas plana então rente à terra, como o voo raso das aves quando cresce o vento a gerar trovoada. Sobre o íntimo do meu ser incuba uma opressão, uma angústia, que pressente um tremor de terra.

* *
*

Como a vida é oca e vazia de significação! — Enterra-se um homem, é levado até à cova, lançam-se-lhe três pás de terra em cima; sai-se de carruagem, regressa-se a casa de carruagem; encontra-se consolo porque ainda se tem uma vida longa à frente. Quanto tempo é realmente sete vezes dez anos? Mas porque não se acaba tudo de uma vez, porque não se fica lá fora, e não se desce também à sepultura, e se tira à sorte para saber a quem caberá a infelicidade de ser o último dos vivos, o que lança três pás de terra sobre o último dos mortos?

* *
*

As raparigas não me agradam. A beleza delas fenece como um sonho ou como o dia de ontem quando passou[49]. A fidelidade — sim, essa sua fidelidade! Ou são infiéis, e disso não me ocupo eu, ou são fiéis. Se eu encontrasse uma assim, ela iria agradar-me, tendo em consideração que se tratava de uma raridade, e não me agradaria, tendo em consideração a extensão de tempo; porque ou se manteria continuamente fiel, e eu acabaria por ser vítima do meu zelo experimentante, já que teria de suportá-la, ou chegaria um momento do tempo em que ela deixava de o ser, e lá voltava eu então à velha história.

* *
*

Miserável destino! Debalde pintas o teu rosto sulcado, como uma velha prostituta, debalde fazes barulho com os teus guizos de bufão; entedias-me; |39| acaba por ser entretanto o mesmo, um *idem per idem*[50]. Sem variar, sempre requentado. Venham, sono e morte; tu nada prometes, tu tudo cumpres.

* *
*

Estas duas conhecidas arcadas de violino! Estas duas conhecidas arcadas de violino aqui neste instante no meio da rua. Terei perdido o entendimento, e por amor[51] à música de Mozart[52], terão os meus ouvidos deixado de ouvir, ter-me-ão os deuses enviado como recompensa, a mim, infeliz, postado como um mendigo à porta do templo[53], um ouvido que debita para si próprio o que ele próprio ouve? Só estas duas conhecidas arcadas de violino; já que mais não oiço agora. Tal como nessa imortal abertura elas irrompem da profundeza dos sons corais, também assim se desprendem do tumulto e do ruído da rua com toda a surpresa de uma manifestação. — Têm todavia de estar por aqui perto, porque oiço agora os sons ligeiros da dança. — Sois portanto vós, infeliz duo de artistas, a quem eu fico a dever esta alegria. — Um deles

49 Salmos, 90:4: «Porque mil anos aos teus olhos são como o dia de ontem que passou, e como uma vigília da noite.»
50 Em latim no original: «o mesmo pelo mesmo».
51 Neste passo, «*Kjærlighed*».
52 A «música de Mozart» é aqui *Don Giovanni*, como em toda a presente obra, com especial relevo no capítulo seguinte.
53 Actos dos Apóstolos, 3:2: «E era para ali trazido um homem, coxo desde o ventre de sua mãe, o qual todos os dias punham à porta do templo, chamada a Especiosa, para que pedisse esmolas aos que entravam no templo.»



teria bem uns dezassete anos, enfiado num casaco verde de calmuco[54] com grandes botões de osso. O casaco estava-lhe demasiado grande. Segurava o violino firmemente debaixo do queixo; o boné estava enterrado até aos olhos; a mão estava escondida por uma luva sem dedos. Os dedos estavam vermelhos e azuis do frio. O outro era mais velho, vestia um balandrau. Eram ambos cegos. Uma menina, que provavelmente lhes servia de guia, estava à frente deles com as mãos debaixo do cachecol. Reunimo-nos, a pouco e pouco, alguns admiradores destes sons, um carteiro com a mala do correio, um rapazinho, uma criada de servir, alguns trabalhadores da estiva. As carruagens elegantes passavam por nós, rolando com grande ruído, os carros de mercadorias abafavam esses sons que por entre eles emergiam cintilantes. Sabei, infeliz duo de artistas, que estes sons escondem em si a magnificência do mundo inteiro. — Não é que isto foi como um encontro a dois. —

* *
*

Em certo teatro, aconteceu ter deflagrado um incêndio nos bastidores[55]. O palhaço veio avisar o público. Pensaram que se tratava de um dito espirituoso e aplaudiram-no; ele repetiu o aviso; rejubilaram ainda mais. Também eu assim penso que o mundo cairá por terra, sob o júbilo geral da gente espirituosa que pensa tratar-se de um *Witz*[56].

* *
*

o palhaço do circo sem futuro

|40|

Qual é, em suma, a significação desta vida? Dividindo os homens em duas grandes classes, poder-se-á dizer que uma trabalha para viver, e que a outra disso não tem necessidade. Mas trabalhar para viver não pode efectivamente ser a significação da vida, visto ser deveras uma contradição que o facto de estar sempre a produzir condições constitua a resposta à pergunta sobre essa significação, a qual é estipulada recorrendo a essas condições. A vida dos demais não tem em geral qualquer outra significação além da de consumir as condições. Vir dizer que a significação da vida é morrer parece então voltar a ser uma contradição.

54 Tecido de lã de qualidade grosseira.
55 Incêndio muito noticiado que vitimou setecentas pessoas num teatro de São Petersburgo, a 14 de Fevereiro de 1836.
56 Em alemão no original: «chiste».

* *
*

O prazer propriamente dito não reside naquilo que se goza, mas na representação. Tivesse eu ao meu serviço um espírito subserviente que me trouxesse os mais caros vinhos do mundo deliciosamente misturados num cálice, reclamando-lhe eu um copo de água, e tê-lo-ia despedido, para que ele aprendesse como o prazer não reside no que eu gozo, mas em que seja feita a minha vontade.

* *
*

Não sou eu quem é pois senhor da minha vida, sou um dos fios com que há-de urdir-se o pano de chita da vida[57]. Ora se bem que eu não saiba tecer, sei todavia cortar o fio.

* *
*

Tudo será adquirido em tranquilidade e divinizado em silêncio. Ao filho esperado por Psique não se aplica apenas que o seu futuro dependa do silêncio dela:

*Mit einem Kind, das göttlich, wenn Du schweigst —*
*Doch menschlich, wenn Du das Geheimniß zeigst.*[58]

* *
*

Parece-me que estou destinado a haver de sofrer profundamente todas as disposições possíveis, a haver de ganhar experiência em todas as direcções. Encontro-me a cada instante como uma criança que vai aprender a nadar no

57 A metáfora «*Livs Kattun*» é retirada do poema de Jens Baggesen, «*Dansk Tranqvebar-Vise med mesopotamisk Omqvæd*» [«Canção Dinamarquesa de Tranquebar com Estribilho Mesopotâmico»], *Værker*, vol. II, p. 401.
58 Em alemão no original: «Com uma criança, divina, se te calares — / Porém humana, se revelares o segredo.» Versos do episódio de Amor e Psique narrado por Apuleio (125--c. 180 d. C.). Edição consultada pelo autor: *Apuleius: Amor und Psyche* [Apuleio: Amor e Psique], tradução de Joseph Kehrein, Giessen, 1834, p. 40. Na tradução portuguesa de Delfim Leão: «Se conseguires guardar em silêncio este nosso segredo, terá natureza divina; se o profanares, será um simples mortal», in Apuleio, *O burro de ouro*, Lisboa: Livros Cotovia, 2007, p. 119.



meio do oceano. Grito (aprendi isso com os Gregos, com quem é possível aprender o que é puramente humano), pois que |411 tenho realmente uma corda à volta da cintura, mas não vejo a vara que há-de suster-me. É uma maneira pavorosa de ganhar experiência.

* *
*

É bastante estranho que se obtenha uma representação da eternidade através das duas mais horrendas contradições. Se eu imaginar aquele infeliz guarda-livros a quem fugiu o entendimento, devido ao desespero de ter levado o negócio à falência, porque contabilizou sete mais seis como sendo catorze; se eu o imaginar, dia após dia, imperturbável a tudo o mais, a repetir para si mesmo «sete e seis são catorze», tenho assim uma imagem da eternidade. — Se eu imaginar uma opulenta beleza feminina num harém, repousando num sofá em todo o seu encanto, sem se preocupar com nada deste mundo, volto assim a ter uma imagem para a eternidade[59].

* *
*

O que os filósofos dizem sobre a realidade é amiúde tão enganoso[60] como quando se lê no letreiro de uma loja de velharias: aqui engoma-se. Quem trouxesse roupa para mandar engomar ver-se-ia então ludibriado; porque era meramente o letreiro que estava à venda.

* *
*

59 Vd. *Pap.* III B 179:58, referenciado com omissão da indexação em SKS, vol. K2-3, pp. 103-105, onde pode ler-se uma outra versão da descrição da odalisca, alusiva à gravura dezassete da edição na posse de Kierkegaard de *Tausend und eine Nacht. Arabische Erzählungen* [Mil e Uma Noites. Contos Árabes], tradução de G. Weil, vols. I-IV, Estugarda, 1838-1841; vol. I, p. 123.
60 Afirmação coincidente com as impressões de Kierkegaard sobre a abordagem à categoria de eternidade por parte de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), constante dos apontamentos das lições a que assistiu na estada em Berlim, entre Outubro de 1841 e Março de 1842; vd. *Pap.* III A 179, Not. 8:33, SKS, vol. 19, p. 235, bem como passos de cartas a Emil Boesen, números 62, 68 e 69, *Letters and Documents, Kerkegaard's Writings*, vol. XXV, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 125, 136 e 139.

Nada é para mim mais perigoso do que recordar[61]. Se recordo tão-somente uma circunstância da vida, essa circunstância cessa por si. Diz-se que a separação ajuda a reanimar o amor[62]. É inteiramente verdade, mas reanima-o de um modo puramente poético. Viver em recordação é a mais perfeita vida em que é possível pensar, a recordação sacia mais fartamente do que toda a realidade, e tem uma segurança que realidade alguma possui. Uma circunstância da vida que é recordada já entrou na eternidade, e não tem mais nenhum interesse temporal.

* *
*

Houvesse alguém de manter um diário, e esse alguém haveria de ser eu para assim prestar algum auxílio à minha memória. Decorrido algum tempo, acontece-me muitas vezes ter-me completamente esquecido dos fundamentos que me levaram a fazer isto ou aquilo, não se limitando a acontecer com minudências, mas com os mais decisivos passos. Se então me ocorre o fundamento, consegue por vezes |42| ser tão estranho, que nem mesmo eu fico em crer que foi esse o fundamento. Esta dúvida ficaria arredada, se eu houvesse escrito algo em que me apoiasse. Um fundamento é em geral uma coisa estranha; se eu o olhar com toda a minha paixão, cresce até que se torna uma necessidade monstruosa capaz de pôr o céu e a terra em movimento; se estiver sem paixão, lanço-lhe um olhar superior de desdém. — Ando há bastante tempo a especular sobre o facto de ter propriamente havido um fundamento que me levasse a abdicar do cargo de professor de liceu. Ora, quando reflicto nisso, parece-me que uma posição dessas era indicada para mim. Hoje fez-se-me luz, o fundamento foi justamente eu ter de considerar-me como estando perfeitamente talhado para esse lugar. Se eu tivesse permanecido no meu cargo, haveria de ter tudo a perder, e nada a ganhar. Por conseguinte, dou por acertado abdicar do meu lugar, e procurar contrato numa companhia de teatro itinerante, com o fundamento de que eu não tinha talento nenhum, tendo portanto tudo a ganhar.

* *
*

É preciso todavia uma grande ingenuidade para crer que gritar e bradar no mundo há-de auxiliar, como se dessa maneira o destino de um indivíduo se modificasse. Aceita-se tal como nos é oferecido, e contorna-se todas as com-

61 Vd. *A Repetição*, SV1, vol. III, p. 175, SKS, vol. 4, p. 9; tradução portuguesa, p. 32.
62 Aqui, «*Kjærlighed*».



plicações. Na minha juventude, quando ia a um restaurante, dizia então para o criado: um naco bom, um naco muito bom, do lombo, sem ser demasiado gordo. Talvez o criado nem sequer ouvisse o meu clamor, e menos ainda houvesse de nele ter atentado, e menos ainda houvesse a minha voz de conseguir chegar à cozinha e influenciar o cortador, e mesmo que tudo isto acontecesse, talvez não houvesse um bom naco em todo o assado. Agora já não grito mais.

* *
*

A aspiração social e a bela simpatia sua concomitante espalham-se cada vez mais. Em Leipzig, fundaram uma comissão que, em simpatia com o pesaroso fim dos cavalos velhos, decidiu comê-los.

* *
*

Tenho apenas um único amigo, é o eco; e porque é ele meu amigo? Porque amo os meus pesares e ele não os leva de mim. Tenho apenas um único |43| confidente, é o silêncio da noite; e porque é ele meu confidente? Porque se cala.

* *
*

Tal como na lenda sucedeu com Parmenisco que na caverna de Trofónio[63] perdeu a capacidade de rir, recuperando-a na ilha de Delfos ao pôr os olhos no cepo informe que supostamente representava a imagem da deusa Leto[64], também assim sucedeu comigo. Quando era muito jovem, esqueci-me de como rir na caverna de Trofónio, quando me tornei adulto, quando abri os olhos e observei a realidade, dei comigo a rir e nunca mais parei

63 A referência à lenda da passagem de Parmenisco pela gruta de Trofónio encontra-se em C. F. Flögel, *Geschichte der komischen Litteratur* [História da Literatura Cómica], vols. I-IV, Liegnitz e Leipzig, 1784-1787; vol. I, pp. 35-36. Trofónio, responsável pela construção do Templo de Delfos, ficou célebre pelos oráculos proferidos na caverna onde foi sepultado. Quem consultasse o oráculo de Trofónio ficava melancólico para o resto da vida, o que fundamenta a denotação de pessoa grave e taciturna em associação com a caverna de Trofónio; aqueles cujos oráculos eram interpretados pelo demónio ficavam desfigurados.
64 A deusa Leto para os gregos (Latona para os romanos) era filha dos titãs Ceos e Febe e irmã de Astéria e Ortígia. Leto deu à luz os gémeos Apolo e Artemisa, filhos de Zeus, chamados Letóides.

desde essa altura. Vi que a significação da vida consistia em ganhar o pão e ter por objectivo ser conselheiro do tribunal, que a rica volúpia do amor[65] era arranjar uma rapariga abastada, que na amizade a suprema felicidade era a ajuda recíproca nas dificuldades financeiras; vi que era sabedoria o que a maioria admitia como tal; que era entusiasmo fazer um discurso; que era coragem arriscar ser multado em dez táleres[66]; que era gentileza desejar bom proveito depois da refeição; que era temor a Deus ir uma vez por ano à comunhão. Foi o que vi, e ri-me.

* *
*

Que coisa é essa que me amarra? De que era feita a corrente com que prenderam o cão de Fenris[67]? Fora forjada com o barulho que fazem as patas do gato ao pisarem o chão, com barba de mulher, com raízes de rocha, com erva do urso, com fôlego de peixes e saliva de pássaros. Também eu assim me encontro preso a uma corrente, feita de escuras fantasias, de sonhos angustiantes, de pensamentos intranquilos, de pressentimentos amedrontados, de inexplicáveis angústias. A corrente é «muitíssimo flexível, suave como seda, resiste à mais forte tensão, e nem se parte ou desgasta»[68].

* *
*

É bastante estranho que seja sempre a mesma coisa a ocupar um indivíduo em todas as idades da vida, e que seja sempre a mesma distância a ser alcançada, ou melhor, que se volte atrás. Quando eu tinha quinze anos, escrevi no liceu, com muita unção, sobre as provas da existência de Deus e sobre a imortalidade da alma, sobre o conceito de fé, sobre a significação

65 Neste passo, «*Elskov*».
66 No original, «*Rbd.*», i. e., «*rigsbankdaler*»; moeda introduzida após a reforma monetária de 1625 e que vigorou até 1873; doze «*penning*» (correspondendo a «vintém») equivaliam a um «*skilling*» («xelim»), dezasseis xelins a um «*mark*» («marco»), seis marcos a um «*rigsdaler*» («táler») e oito marcos a uma «*krone*» («coroa»). São frequentes as metáforas e as analogias fiduciárias em Kierkegaard.
67 O cão de Fenris (ou o lobo de Fenris) pertence à mitologia nórdica; guardava as portas do Inferno, e é filho de Loke, o deus que personifica o mal.
68 Fontes consultadas pelo autor para a presente citação: J. B. Møinichen, *Nordiske Folks Overtroe, Guder, Fabler og Helte, indtil Frode 7 Tider* [Superstições, Deuses, Fábulas e Heróis do Povo Nórdico até aos Tempos de Frode VII], Copenhaga, 1800, p. 101. Vd. igualmente N. F. S. Grundtvig, *Nordens Mythologi eller Sindbilled-Sprog* [Mitos e Alegorias Nórdicas], Copenhaga, 1832, pp. 518 e segs.; doravante esta obra é mencionada pelo nome do autor.



do milagre. Como *examen artium*[69], escrevi um ensaio sobre a imortalidade da alma, com o qual |44| obtive a classificação de *præ ceteris*[70]; mais tarde ganhei o prémio para um ensaio nesta matéria. Quem haveria de acreditar que depois de um começo tão sólido e prometedor, com vinte e cinco anos feitos, haveria de chegar ao ponto de não ser capaz de apresentar uma única prova da imortalidade da alma. Recordo-me em especial de, nos meus tempos de escola, um dos meus ensaios sobre a imortalidade da alma ter sido extraordinariamente elogiado, e lido em voz alta pelo professor, tanto pela excelência do conteúdo como da linguagem. Ai! Ai! Ai! Há quanto tempo não deitei eu fora esse ensaio. Mas que infelicidade! Talvez a minha alma dubitativa se deixasse cativar por ele, tendo tanto em conta a linguagem quanto o conteúdo. Por isso, o meu conselho a pais, tutores e professores é que recomendem às crianças a si confiadas para guardarem os ensaios de dinamarquês que escreveram aos quinze anos. Dar este conselho é a única coisa que posso fazer para o bem da humanidade.

* *
*

Talvez eu tenha chegado ao conhecimento da verdade; à felicidade suprema, de certeza que não[71]. Que hei-de eu fazer? Actuar no mundo, respondem os homens. Haveria eu nesse caso de comunicar ao mundo o meu pesar, de dar mais um contributo para demonstrar como tudo é pesaroso e medíocre, de porventura descobrir uma nova mancha na vida humana que até aí permanecera desapercebida? Poderia então colher a rara recompensa de alcançar renome, tal como o homem que descobriu as manchas de Júpiter[72]. Prefiro entretanto ficar calado.

69 Fórmula latina para designar o exame final do ensino secundário.
70 Em latim no original, abreviado de «*laudabilis præ ceteris*», i. e., «louvável perante os outros», fórmula latina que designa a atribuição do nível superior de aprovação nesse exame.
71 Embora a alusão seja aqui à primeira epístola de Paulo a Timóteo, 2:4 («Que quer que todos os homens se salvem e venham ao conhecimento da verdade»), Kierkegaard interpela directamente a tese de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) sobre a validade do conhecimento da verdade para atingir a bem-aventurança divina. Vd. *Die Anweisungen zum seligen Leben oder auch die Religionslehre* [Conselhos para Uma Vida Bem-Aventurada ou Doutrina da Religião]; edição consultada pelo autor: J. G. Fichte, *Sämtliche Werke* [Obras Completas], vols. I-XI, Berlim e Bona, 1834-1846; vol. 5, pp. 410-412. Vd. igualmente J. G. Fichte, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, ed. Reinhard Lauth e Hans Gliwitzky, vols. I-IV, Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag, 1964; vol. I, p. 9.
72 Giovanni Domenico Cassini (1625-1712), astrónomo italiano fundador do Observatório de Paris.

* *
*

Como a natureza humana é igual a si própria! Com que genialidade inata uma criança é capaz de nos mostrar uma imagem vívida das relações dos maiores. Bem que me diverti hoje com o pequeno Ludvig. Estava sentado na sua cadeirinha; olhava em redor com visível agrado. Maren, a ama das crianças, passou então pela sala. «Maren!», gritou ele; «sim, meu pequeno Ludvig», respondeu ela na sua habitual bonomia, dirigindo-se ao pequeno. Ele inclinou ligeiramente a grande cabeça para um lado, fixou nela os olhos enormes com uma certa malícia, dizendo-lhe com toda a fleuma: «não era esta Maren, era a outra Maren»[73]. E que fazemos nós, os adultos? Bradamos ao mundo inteiro e quando vem amistosamente ao nosso encontro, dizemos-lhe então: «não era esta Maren».
|45|

* *
*

A minha vida é como uma noite eterna; quando eu um dia morrer, poderei dizer como Aquiles:
*Du bist vollbracht, Nachtwache meines Daseyns.*[74]

* *
*

A minha vida está totalmente desprovida de sentido. Quando observo as suas diferentes épocas, sucede com a minha vida como, no dicionário, com a palavra «*Schnur*»[75]; em primeiro lugar significa um «cordel» e, em segundo, uma «nora». Só faltava que a palavra «*Schnur*» significasse em terceiro lugar um «camelo» e, em quarto, um «espanador».

* *
*

73 Este nome próprio possui a valência e o uso equivalente em português ao de «Maria», para nome de criada.
74 Em alemão no original: «Foste cumprida, / vigia nocturna da minha vida», verso identificado como sendo da autoria de Ésquilo; edição consultada pelo autor: *Des Aischylos Werke* [Obras de Ésquilo], tradução de Johann Gustav Droysen, Berlim, 1842, p. 498.
75 Termo da língua alemã.



Sou tal e qual o porco de Luneburgo[76]. O meu pensar é uma paixão. Sei desenterrar na perfeição trufas para os outros, mas eu próprio não retiro disso qualquer alegria. Fico com os problemas no nariz, mas com eles não sei fazer mais do que arremessá-los para trás da minha cabeça.

* *
*

Em vão dou luta. Escorrega-me o pé. A minha vida permanece todavia uma existência de poeta. Pode algo de mais infeliz ser pensado? Estou predestinado; o destino ri-se de mim, quando de súbito me mostra como tudo aquilo contra o qual eu ajo se torna momento[77] numa tal existência. Consigo descrever a esperança de maneira tão vívida, que cada individualidade esperançosa reconhecerá como sua a minha descrição; e trata-se, no entanto, de uma falsificação, porque enquanto a descrevo, penso na recordação[78].

* *
*

Há todavia ainda uma prova para a existência de Deus que deixaram por ver até agora. É introduzida por um criado em Aristófanes, *O Cavaleiro*, v. 32 e segs.[79]:

76 O porco de Luneburgo traz também prosperidade, e é por isso um símbolo de sorte.
77 No sentido em que o «momento de uma força» é na Física a grandeza que representa a magnitude da força aplicada a um sistema rotacional, colocado a uma determinada distância de um eixo de rotação, tornando-se fundamental, por exemplo, para o funcionamento de alavancas.
78 As ideias aqui avançadas sobre esperança e recordação são alvo de um tratamento mais elaborado no capítulo «O mais Infeliz», na presente obra. Posteriormente, a categoria de recordação é aprofundada em *A Repetição*, SV1, vol. III, pp. 173-175, SKS, vol. 4, pp. 9-10; tradução portuguesa, pp. 31-33. Vd. igualmente «*In vino veritas*», in *Estádios no Caminho da Vida*, SV1, vol. VI, pp. 15-21, SKS, vol. 6, pp. 17-26; tradução portuguesa, pp. 11-32.
79 O título da comédia de Aristófanes é *Os Cavaleiros*. Edição consultada pelo autor: Aristófanes, *Comoediæ* [Comédias], vols. I-II, edição de Wilhelm Dindorf, Leipzig, 1830; vol. I, pp. 69-70. Em grego no original; na tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva: «DEMÓSTENES: O quê? De uma estátua? Tu ainda vais nessa treta dos deuses? / NÍCIAS: Ai não, que não vou! / DEMÓSTENES: Mas com que fundamento? / NÍCIAS: Com o de que sou um perseguido pela divindade. Não é uma boa razão? / DEMÓSTENES: Sem dúvida. Estou plenamente convencido.», in Aristófanes, *Os Cavaleiros*, introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade, 1985, pp. 31-32.

Δημοσθενης.
ποῖον βρετας; ἐτεὸν ἡγεῖ γὰρ θεούς;
Νικιας.
ἔγωγε
|46|

Δημοσθενης.
ποίῳ χρωμενος τεκμηρίῳ;
Νικιας.
ὁτιὴ θεοῖσιν ἐχθρὸς εἰμ'. οὐκ εἰκότως;
Δημοσθενης.
35. εὐ προσβιβάζεις με.

* *
*

Como o tédio é francamente pavoroso — pavorosamente entediante; não conheço nenhuma outra expressão mais forte, nenhuma outra expressão mais verdadeira; pois só pelo semelhante é o semelhante reconhecido[80]. Oxalá houvesse uma expressão mais elevada, mais forte, ainda haveria entretanto um movimento. Fico estirado, inerte; a única coisa que vejo é o vazio, a única coisa de que vivo é o vazio, a única coisa em que me movimento é o vazio. Nem sequer sofro dores. O abutre debicou afinal o fígado de Prometeu[81]; sobre Loke, gotejou afinal o veneno continuamente[82]: havia ainda assim uma interrupção, se bem que monocórdica. A pró-

80 O autor usa diversas variantes retiradas de um comentário a Empédocles em Aristóteles, *Metafísica*, 1000b; uma dessas variantes está registada com o n.º 1630 in Grundtvig, p. 62. Vd. nota 10 no capítulo *«O Primeiro Amor»* e nota 21 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

81 Por ter ousado roubar o fogo divino a Zeus para o conceder aos mortais, Prometeu foi condenado a permanecer para sempre agrilhoado a uma rocha, exposto aos ataques dos abutres; o fígado sarava durante a noite para voltar a ser dilacerado no dia seguinte.

82 O deus Loke é a personificação do mal na mitologia nórdica. Da sua ligação com a gigante Angrboda nasceram três criaturas monstruosas: Fenris (ou Fenrisulfr), o lobo, Jormungand, a serpente de Midgard, e Hel, a deusa do mundo inferior. Como castigo por ter morto Balder, o deus da luz, Loke viu os seus ombros, a cintura e os calcanhares serem amarrados com os intestinos de Narvi (filho de Loke e Sigyn) a três gigantescas rochas dentro de uma caverna, ficando debaixo da boca de uma serpente gigante gotejando veneno. Sigyn, esposa de Loke, recolheu o veneno num recipiente, mas, ao tentar despejá-lo, derramou-o sobre Loke, que continuaria em cativeiro até ao Ragnarok (o cumprimento do destino dos deuses), momento em que o desígnio de Loke se cumpriria, ao chefiar o exército do mal na batalha final com os deuses, na qual é morto por Heimdal.



pria dor perdeu para mim o refrigério. Se me oferecessem todas as magnificências do mundo, ou todas as dores do mundo, afectar-me-iam todas de igual maneira, não me voltaria para o outro lado nem para delas me aproximar, nem para delas fugir. Morro de morte[83]. E o que haveria de ser capaz de me distrair? Sim, se eu acabasse por ver uma fidelidade que enfrentasse toda a provação[84], um entusiasmo que tudo suportasse; uma fé que movesse montanhas[85]; se eu vislumbrasse um pensamento que ligasse o finito com o infinito. Mas a venenosa dúvida da minha alma tudo consome. A minha alma é como o Mar Morto, sobre o qual nenhum pássaro consegue voar; quando chega a meio caminho, afunda-se exausta na morte e na aniquilação[86].

* *
*

Espantoso! Com que angústia equívoca, a de perder e a de conservar, o homem se agarra todavia a esta vida. Pensei algumas vezes em dar um passo decisivo, face ao qual todos os meus passos anteriores mais não seriam do que infantilidades — empreender a grande viagem de descoberta. Tal como um barco ao sair do estaleiro é saudado com salvas de canhão, também eu me saudaria a mim próprio. E afinal. Será que me falta a coragem? Se uma pedra me atingisse e me matasse, seria todavia uma saída.
|47|

* *
*

83 Génesis, 2:17: «Mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal; porque em qualquer dia que comeres dele, morrerás de morte.» A ideia de morrer de morte é reelaborada em *Doença para a Morte*, SV1, vol. XI, p. 132, SKS, vol. 11, p. 134.

84 Kierkegaard desenvolve a ideia de fé como promessa de fidelidade recíproca entre Deus e o homem em *Temor e Tremor*, a obra publicada seis meses depois de *Ou—Ou*, em Outubro de 1843, juntamente com *A Repetição* e *Três Discursos Edificantes*.

85 Marcos, 11:23: «Em verdade vos afirmo que todo o que disser a este monte: Ergue-te e lança-te no mar, e isto sem hesitar no seu coração, mas tendo fé de que tudo o que disser sucederá, ele o verá assim cumprir.»

86 Vd. J. L. Heiberg, *Formenlehre der dänischen Sprache* [Morfologia da Língua Dinamarquesa], Altona, 1823, in *Prosaiske Skrifter* [Escritos em Prosa], vol. VIII, 1862, p. 192: *«Das Gefährlichste aber Ruhe und Stillstand, dieses wahrhaft todte Meer, worüber kein Vogel zu fliegen vermag»* [«O mais perigoso, embora de tranquilidade e quietude, este verdadeiro Mar Morto, sobre o qual nenhuma ave consegue voar»]. Informação gentilmente cedida por R. Purkarthofer.

A tautologia é e continuará a ser o princípio supremo, o princípio supremo do pensamento[87]. Não admira pois que a maioria dos homens a utilize. Também não é assim tão pobre, e é muito capaz de preencher a vida inteira. Possui uma forma jocosa, espirituosa e que entretém, que são os juízos infinitos[88]. Esta espécie de tautologia é a tautologia paradoxal e transcendente. A forma que toma é séria, científica e edificante. A fórmula respectiva é a seguinte: quando duas grandezas são iguais a uma e a mesma terceira, são nesse caso todas iguais entre si[89]. Trata-se de uma conclusão quantitativa. Esta espécie de tautologia é usada especialmente em cátedras e púlpitos onde há muito para dizer.

* *
*

O desproporcionado na minha compleição reside no facto de as minhas patas dianteiras serem demasiado pequenas. Tal como a lebre da Nova Holanda[90], tenho umas patas dianteiras muito pequenas, mas patas traseiras infinitamente compridas. Deixo-me em geral ficar completamente quieto; se faço um movimento, é um salto monstruoso, para horror de todos aqueles a quem estou ligado por ternos laços de parentesco e de amizade.

* *
*

87 Segundo Estílpon de Mégara (c. 360-c. 280 a. C.), os conceitos universais não teriam objecto, resultando desse modo que apenas existem proposições idênticas entre si; obra consultada pelo autor: W. G. Tennemann, *Geschichte der Philosophie* [História da Filosofia], vols. I-XI, 1798-1819, vol. II, pp. 160 e segs. Para a discussão de Hegel, vd. igualmente *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica] I; in *Werke*, vol. IV, pp. 30, 32, 34; *Jubiläums*, vol. IV, pp. 508, 510, 512; e *Suhrkamp*, vol. VI, pp. 38-39, 41-43.

88 A referência aos juízos infinitos está relacionada com as observações de Hegel sobre a mesma matéria. Vd. Hegel, *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica] II; in *Werke*, vol. V, pp. 90-91, *Jubiläums*, vol. V, pp. 89-91; e *Suhrkamp*, vol. VI, pp. 324-326. Vd. igualmente J. L. Heiberg, *Grundtræk til Philosophiens Philosophie eller den speculative Logik. Som Ledetraad ved Forelæsninger paa den kongelige militaire Høiskole* [Elementos de Filosofia da Filosofia ou Lógica Especulativa. Como Guia para as Conferências na Escola Real Militar], Copenhaga: Andreas Seidelin, 1832, § 144, nota 3, pp. 90 e segs.

89 Vd. Hegel, *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica] II; in *Werke*, vol. V, p. 139, *Jubiläums*, vol. V, p. 139; e *Suhrkamp*, vol. VI, pp. 371-372.

90 Ou lebre-canguru, macrópode de pequeno porte entretanto extinto. A Austrália era conhecida nesta época por Nova Holanda, «Hollandia Nova», nome atribuído pelo explorador holandês Willem Jansz (c. 1570-c. 1630), de uso corrente até que James Cook (1728-1779) lhe deu o nome de Nova Inglaterra.



## Ou—Ou
### Uma prelecção extática

Casa-te, e arrepender-te-ás; não te cases, e também te arrependerás; se te casares ou se não te casares, arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou te casas, ou não te casas, e arrependes-te de ambas as coisas[91]. Ri das loucuras do mundo, e arrepender-te-ás: chora sobre elas, e também te arrependerás; rias tu das loucuras do mundo, ou chores tu sobre elas, e arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou te ris das loucuras do mundo, ou choras sobre elas, e arrepender-te-ás de ambas as coisas. Confia numa rapariga, e arrepender-te-ás; não confies nela, e também te arrependerás; confies tu numa rapariga, ou não confies tu nela, e arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou confias numa rapariga ou não confias, e arrepender-te-ás de ambas as coisas. Enforca-te, e arrepender-te-ás; não te enforques, e também te arrependerás; se te enforcares ou se não te enforcares, arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou te enforcas, ou não te enforcas, e arrepender-te-ás de ambas as coisas. Meus senhores, esta é a |48| quinta-essência de toda a sabedoria de vida. Não é simplesmente em instantes específicos, como diz Espinosa[92], que considero tudo *æterno modo*[93], estou antes continuamente *æterno mo-*

91 Frase atribuída a Sócrates por Diógenes Laércio. Edições consultadas pelo autor: *Diogenis Laertii de vitis philosophorum* [Vidas dos Filósofos de D. L.], vols. I-II, Leipzig, 1933; vol. I, p. 76, e *Diogen Laërtses filosofiske Historie* [História da Filosofia de D. L.], vols. I-II, tradução de Børge Riisbrigh, Copenhaga, 1812; vol. 1, p. 71. Vd. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, tradução de R. D. Hicks, Cambridge: Harvard University Press (Loeb), 1991; vol. I, p. 163. Jens Baggesen usa igualmente esta citação em *Ja og nein* [Sim e Não], *Værker*, vol. I, p. 304. Em *Estádios no Caminho da Vida*, a réplica de Sócrates é discutida com maior pormenor no capítulo «Reflexões sobre o Casamento», in SV1, vol. VI, pp. 149-150, SKS, vol. 6, pp. 146-147.

92 Alusão ao princípio de Espinosa *sub speciae aeternitatis*, i. e., «sob o aspecto de eternidade», *Ética*, Parte V, Prop. 29; na obra consultada pelo autor: *Benedicti de Spinoza opera philosophica omnia* [Obras Filosóficas Completas de B. de Spinoza], edição de A. Gfroerer, Estugarda, 1830, p. 424. In *Ethica*, in *Spinoza Opera*, im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, edição de Carl Gebhardt, vols. I-IV, Heidelberg. Carl Winters Universitætsbuchhandlung, 1972; vol. II, p. 298. Vd. igualmente Bento de Espinosa, *Ética*, introdução e notas de Joaquim de Carvalho, tradução de Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões, Lisboa: Relógio D'Água, 1992, pp. 468 e segs., de que se transcreve a proposição: «Tudo o que a Alma compreende, do ponto de vista da eternidade, não o compreende porque concebe a existência presente actual do Corpo, mas porque concebe a essência do Corpo do ponto de vista da eternidade.»

93 Em latim no original: «de um modo eterno»; vd. Espinosa, *ibid.*, Parte V, Prop. 40, *op. cit.*, p. 429; no presente passo, as duas fórmulas de Espinosa estão subsumidas, articulando-se a apreensão do pensamento *sub speciæ æternitatis* com a estipulação do pensamento como substância divina *aeterno modo*.

*do*. Depois de terem feito uma coisa ou a outra, muitos acreditam que também o são, quando unem ou medeiam esses contrários. Trata-se, no entanto, de um mal-entendido, pois que a verdadeira eternidade não se situa atrás do ou—ou, mas adiante. A eternidade deles será, também por isso, uma dolorosa sucessão de tempo, pois que terão de consumir nele o duplo arrependimento. A minha sabedoria é então fácil de apreender, visto que tenho apenas um princípio fundamental, do qual eu nem sequer parto. Tem de diferenciar-se entre a dialéctica subsequente ao ou—ou e a dialéctica eterna aqui aludida. Quando assim eu aqui digo que não parto do meu princípio fundamental, tal não tem como seu contrário um partir-daí, é antes a mera expressão negativa do meu princípio fundamental, que por essa via se apreende a si mesmo em contradição com um partir-daí e com um não-partir-daí. Não parto do meu princípio fundamental, já que se eu dele partisse, arrepender-me-ia, e se dele não partisse, arrepender-me-ia também. Por conseguinte, se a um ou a outro dos meus honoráveis ouvintes houvesse de parecer que haveria algo no que eu dizia, estaria pois cabalmente a demonstrar que não tem a cabeça feita para a filosofia; se lhe houvesse de parecer que havia movimento no que ficou dito, estaria pois a demonstrar o mesmo. Inversamente, para os ouvintes que estão em condições de seguir-me, apesar de eu não fazer movimento algum, irei agora desenvolver a verdade eterna, por via da qual a filosofia permanece em si mesma, e nada de mais elevado consente. Se eu, designadamente, partisse do meu princípio fundamental, então, não conseguiria parar outra vez, porque se eu não parasse, então, iria arrepender-me; se eu parasse, então, iria eu também arrepender-me disso, e assim por diante. Ora, ao invés, como eu nunca parto, também posso sempre parar, dado que a minha eterna partida é a minha eterna paragem. A experiência comprovou que, para a filosofia, não é de modo algum difícil começar[94]. Longe disso; começa de facto com nada e, portanto, pode começar sempre. Ao invés, o que para a filosofia e para os filósofos se torna difícil é parar. Também evitei esta dificuldade,

94 A discussão de como e por onde começa a filosofia percorre o idealismo alemão e o hegelianismo dinamarquês. Vd. Hegel na sua crítica a Descartes, secção introdutória de *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica] I; in *Werke*, vol. III, pp. 59, 63, 66-67, 68; *Jubiläums*, vol. IV, pp. 69, 73, 76-77, 78; e *Suhrkamp*, vol. V, 65, 68-69, 71-76. E igualmente Fichte, *Über Gegensatz, Wendepunkt und Ziel heutiger Philosophie* [Sobre a Oposição, o Ponto de Viragem e o Objectivo da Filosofia Contemporânea], *Erster kritischer Theil* [Primeira Parte Crítica], Heidelberg, J. H. B. Mohr, 1832, pp. 76-77. Por seu lado, Heiberg assinou artigos de índole vária sobre o mesmo tópico no seu periódico *Perseus, Journal for den speculative Idee* [Perseu, Jornal para o Pensamento Especulativo], em especial «*Det logiske System*» [«O Sistema da Lógica»], *Perseus*, n.º 2, Agosto de 1838, §§ 1-10. Kierkegaard prossegue esta discussão em *Postscriptum Conclusivo Não-Científico às* Migalhas Filosóficas, SV1, vol. VII, pp. 91-96, SKS, vol. 7, pp. 108-113.



pois que se alguém viesse a crer que eu, na medida em que agora paro, realmente paro, demonstraria assim que não tem conceito especulativo. Ora, eu não paro propriamente; antes parei na altura em que comecei. A minha filosofia tem por conseguinte a superna qualidade de ser breve e de ser irrefutável, já que se alguém me contradisser, ouso decerto exercer o direito de o declarar como |49| doido. O filósofo é pois continuamente *æterno modo* e não possui, como o abençoado Sintenis[95], meramente horas específicas que são vividas para a eternidade.

* *
*

Mas porque não nasci eu em Nyboder[96], porque não morri eu quando era criança? O meu pai ter-me-ia então deposto num pequeno caixão, levado debaixo do braço, acompanhado até à cova um domingo de manhã, seria ele mesmo a lançar sobre mim a terra, e a dizer a meia-voz algumas palavras que só ele próprio entenderia. Só à feliz Antiguidade poderia ocorrer pôr as criancinhas a chorar no Eliseu[97] por terem morrido tão cedo.

* *
*

Nunca fui alegre; e contudo, sempre pareceu que a alegria estivesse entre quem me seguia, como se os génios lestos da alegria dançassem à minha volta, invisíveis para os outros, mas não para mim, com os seus olhos a brilharem de júbilo; quando assim passo pelos homens, tão feliz e alegre como um deus, e me invejam a felicidade, rio-me então, pois que desprezo os homens, e vingo-me. Nunca desejei fazer mal a homem nenhum, mas sempre deixei transparecer que cada um dos que à minha beira chegasse

95 Alusão ao título da obra de Carl Heinrich Sintenis (1750-1820), *Stunden für die Ewigkeit gelebt* [Horas Vividas para a Eternidade], Berlim, 1791-1792, com tradução dinamarquesa, de Copenhaga, no ano de 1795.
96 Zona da cidade de Copenhaga, onde se situa um conjunto de casas geminadas mandadas construir por Christian IV para as famílias dos marinheiros ao serviço da marinha real. Em 1817, um incêndio destruiu aí um orfanato. Mencionado por Ludvig Holberg (1684-1754) na comédia *Den Stundesløse* [O Cheio de Azáfama] como local do nascimento de trinta e duas crianças de uma só mãe, nados-vivos, baptizados, mas imediatamente falecidos.
97 Cf. Virgílio, *Eneida*, Livro VI, vv. 426 e segs. Vd. «Eneida», in Virgílio, *Obras de Virgílio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, tradução do latim de Agostinho da Silva, Lisboa: Temas e Debates, 1999, 2.ª edição, pp. 297 e segs.

acabaria magoado e ferido. Quando oiço outros serem elogiados pela sua fidelidade, pela sua rectidão, rio-me então, pois que desprezo os homens, e vingo-me. Nunca o meu coração se endureceu contra homem algum, mas sempre deixei transparecer, justamente quando estava mais comovido, que o meu coração estava fechado e era alheio a qualquer sentimento. Quando oiço outros ficarem com a fama de terem bom coração, quando os vejo serem amados pelos seus ricos e profundos sentimentos, rio-me então, pois que desprezo as pessoas, e vingo-me. Quando me vejo amaldiçoado, execrado, odiado por ser frio e sem coração, rio-me então, e logo fica saciada a minha ira. Se, designadamente, os homens bons pudessem fazer com que eu realmente não tivesse razão, com que realmente eu procedesse mal — então sim, eu teria perdido.

* *
*

A minha infelicidade é esta: um anjo da morte anda sempre ao meu lado, e não são as portas dos eleitos as que eu aspirjo com sangue, em sinal de que |50| ele há-de passar-lhes ao largo[98]; não, é exactamente pela porta deles que ele entra — pois só o amor da recordação é feliz[99].

* *
*

O vinho não me deleita mais o coração; em pouca quantidade, deixa-me nostálgico; em muita — melancólico. A minha alma está esgotada e sem forças; debalde sulco o seu flanco com a espora da volúpia, já não pode mais, já não se ergue mais no seu salto real. Perdi toda a minha ilusão. Tento em vão entregar-me à infinitude da alegria, já não consegue elevar-me, ou melhor, sou eu quem não consegue elevar-se. Outrora, mal ela me acenava, logo eu me erguia ligeiro, sadio e afoito. Quando cavalgava lentamente pela floresta, era como se voasse; quando agora o cavalo espuma, prestes a cair, parece-me que não saio do lugar. Estou sozinho como sempre estive; abandonado, não pelos homens, o que não me causaria dor, mas pelos génios felizes da alegria, que me rodeiam em legiões incontáveis, por

98 Êxodo, 12:22-23: «Ensopai um molho de hissopo no sangue que há-de estar no limiar da porta e borrifai com ele a verga da porta e as duas ombreiras; nenhum de vós saia da porta da sua casa até pela manhã. / Porque o Senhor passará ferindo os Egípcios; e, logo que vir o sangue sobre a verga da porta e sobre as duas ombreiras, passará a porta da casa, e não deixará entrar nela o exterminador, nem fazer-vos algum mal.»
99 Vd. acima nota 79.



toda a parte encontrando conhecidos, por toda a parte apontando-me uma oportunidade. Tal como um homem ébrio reúne à sua volta o bulício irreverente da juventude, assim confluíam em meu redor os elfos da alegria[100], e o meu sorriso dirigia-se-lhes. A minha alma perdeu a possibilidade. Houvesse eu de desejar algo para mim, e não desejaria então riqueza ou poder, mas a paixão da possibilidade, o olho que por toda a parte, eternamente jovem, eternamente ardente, vê a possibilidade. O gozo é enganador, a possibilidade não. E que vinho será tão espumoso, tão aromático e embriagante!

* *
*

Onde não chegam os raios de sol, chegam porém os sons. O meu quarto é escuro e sombrio, um muro alto quase afasta a luz do dia. Deve ser no quintal do vizinho, é provável que seja um músico ambulante. De que instrumento se trata? Uma flauta de pastor? … que oiço eu — o minuete de *Don Juan*[101]. Levai-me logo, sons ricos e fortes, para fora daqui outra vez, para a roda das raparigas, para a volúpia da dança. O farmacêutico bate no almofariz, a criada esfrega o tacho, o moço de estrebaria escova o cavalo e bate com a escova nas pedras da calçada; estes sons dirigem-se só a mim, acenam só para mim. Oh, graças te sejam dadas onde quer que estejas, muitas graças! Tão rica, sã e ébria de alegria está a minha alma.
|51|

* *
*

Em si e para si, o salmão é um alimento muito delicado; mas quando dele se abusa, é prejudicial à saúde, visto tratar-se de uma comida indigesta. Por isso, quando uma vez em Hamburgo houve uma grande pescaria de salmão, a polícia estipulou que cada patrão apenas desse salmão à respectiva criadagem uma vez por semana. Seria de desejar que viesse a sair um édito policial parecido, que dissesse respeito ao sentimentalismo.

* *
*

100 O elfo é uma criatura da mitologia nórdica, um ser luminescente com características semidivinas e imortal; é um deus menor da natureza e da fertilidade — daí a sua ligação à alegria —, habitando grutas subterrâneas, fontes e outros recantos da natureza.
101 Vd. Mozart, *Don Giovanni*, Acto I, cena XX.

O meu pesar é o meu castelo senhorial, erguido como um ninho de águia no cume da montanha entre as nuvens; ninguém consegue tomá-lo de assalto. Lanço-me daí em voo sobre a realidade e agarro a minha presa; mas não fico em baixo, trago a minha presa para casa, e é ela a imagem que eu entreteço nas tapeçarias do meu castelo. Vivo então como um defunto. Mergulho tudo o que é vivido no baptismo do esquecimento até à eternidade da recordação. Tudo o que é finito e casual é esquecido e eliminado. Sento-me então pensativo, como um velho de cabelos brancos, e explico as imagens em voz branda, quase em murmúrio, e ao meu lado senta-se uma criança à escuta, embora de tudo ela se lembre, antes de eu o contar.

* *
*

O sol brilha com tanta beleza e vivacidade pelo meu quarto adentro, a janela está aberta no quarto contíguo; tudo na rua está calmo, é domingo à tarde: oiço distintamente uma cotovia que lança o seu chilreio, do lado de fora da janela de um dos quintais vizinhos, onde vive aquela bonita rapariga; muito ao longe, vindo de uma rua distante, oiço um homem que apregoa camarão; o ar está tão quente, e todavia a cidade inteira está como morta. — Faz-me lembrar a minha juventude e o meu primeiro amor[102] — ansiava então, agora sinto ânsias apenas pelo meu primeiro anseio. O que é a juventude? Um sonho. O que é o amor? O conteúdo do sonho.

* *
*

Aconteceu-me uma coisa prodigiosa. Fui arrebatado até ao sétimo céu. Estavam lá reunidos todos os deuses. Foi-me concedido por especial graça o favor de realizar um desejo. «Queres tu», disse-me Mercúrio[103], «queres |52| tu ter juventude, ou beleza, ou poder, ou uma longa vida, ou a mais bela rapariga, ou uma outra magnificência das muitas que temos na arca da quinquilharia — escolhe lá, mas só uma coisa.» Fiquei baralhado por um instante, mas dirigi-me aos deuses em seguida: «Honoráveis contemporâneos, escolho uma única coisa — que possa sempre contar com o riso

102 «*Kjærlighed*» nas duas ocorrências deste fragmento.
103 Na mitologia romana, Mercúrio corresponde a Hermes na mitologia grega. Deus romano do comércio, e da eloquência, dos viajantes, dos ladrões e dos rebanhos; como veloz emissário de Júpiter, era facilmente identificável através do elmo e das sandálias aladas, bem como pela bolsa e pelo caduceu.



do meu lado.» Nem um único dos deuses respondeu uma palavra, ao invés, largaram todos a rir. Perante isto, concluí que o meu pedido fora cumprido, e achei que os deuses sabiam exprimir-se com requinte; porque teria sido deveras inapropriado responder com seriedade: «foi-te concedido».

# Os Estádios Eróticos Imediatos

ou

o Erótico-Musical

# Introdução Insipiente

A partir do instante em que pela primeira vez a minha alma ficou deslumbrada com a música de Mozart[1], e humildemente se prostrou em admiração, entreguei-me amiúde a uma ocupação dilecta e reparadora, a de reflectir no modo como essa feliz ponderação dos gregos sobre o mundo, ao qual por isso chamam χοσμος[2] (porque se mostra como um todo bem ordenado, como um adorno requintado e transparente para o espírito, que sobre ele actua e gera acção), e no modo como essa alegre ponderação é passível de ser repetida numa ordem mais elevada das coisas, no mundo dos ideais, e no modo como volta aqui a encontrar-se uma sabedoria providente, digna de admiração porque, em particular, liga um ao outro o que tem de estar em conjunto, Axel e Valborg[3], Homero e a Guerra de Tróia, Rafael e o catolicismo, Mozart e *Don Juan*. Há uma descrença mesquinha que parece conter um grande remédio. Em sua opinião, uma ligação deste tipo é casual, e nada mais aí vê que não seja um encontro a dois, bastante afortunado, das diferentes forças do jogo da vida. Em sua opinião, é casual dois amantes darem um com o outro, e é casual amarem-se um ao outro; haveria outras cem raparigas com as quais ele poderia ter vindo a ser igualmente feliz, pelas quais poderia ter sentido um amor igualmente intenso.

1 Wolfgang Amadeus Mozart compôs em 1787 *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* [O Dissoluto Punido, ou Don Giovanni], sobre o libreto de Lorenzo da Ponte (1749-1838); doravante a versão original é referenciada pelo nome original: *Don Giovanni*. Ao longo do presente capítulo, são frequentes as remissões para a versão dinamarquesa, da autoria de Laurids Kruse, *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbeidet til Mozarts Musik* [Don Juan. Ópera em Dois Actos Arranjada para a Música de Mozart], Copenhaga, 1807; doravante, esta versão é referenciada pelo nome de Kruse.

2 Em grego no original: «cosmos».

3 Axel e Valborg protagonizam o drama romântico *Axel og Valborg* de Adam Oehlenschläger, in *Oehlenschlägers Tragedier* [Tragédias de O.], vols. I-IX, Copenhaga, A. F. Host, 1841-1849; vol. VI, pp. 5-108. Unidos por um amor profundo, não recebem autorização da Igreja para contrair matrimónio, visto serem irmãos de baptismo, ou seja, receberam o baptismo no mesmo dia e na mesma cerimónia.

Em sua opinião, já viveram muitos poetas que haveriam igualmente de chegar a ser tão imortais quanto Homero, se essa magnífica matéria não lhes houvesse sido usurpada por ele, muitos compositores haveriam igualmente de vir a ser tão imortais quanto Mozart, se lhes houvesse sido oferecida a oportunidade. Ora esta sabedoria contém um consolo grande e um bálsamo para todos os medíocres, que assim se vêem investidos da capacidade de imaginar, para si e para os que pensam da mesma maneira, que é uma confusão do destino, um erro do mundo, não terem sido eles a notabilizar-se tanto quanto esses notáveis. Trata-se de um optimismo muito fácil, o que assim é produzido. Para qualquer alma magnânima, ao invés, para qualquer optimate[4], para quem não é tão imperioso salvar-se a si próprio de modo tão mesquinho quanto perder-se a si mesmo ao contemplar o grande, |56| obviamente trata-se de uma abominação, ao passo que é para a sua alma um júbilo, uma alegria sagrada, ver reunido o que tem de estar junto. É isto o que há de feliz, não com a significação do que é casual, pressupondo por isso dois factores, ao passo que o casual reside nas interjeições inarticuladas do destino. É isto o que há de feliz na história, o divino jogo concertado das forças históricas, a solenidade do tempo histórico. O casual possui apenas um único factor: é casual que Homero encontrasse na história da Guerra de Tróia a mais notável matéria épica que cabe imaginar. O que é feliz tem dois: é feliz que a mais notável matéria épica coubesse em sorte a Homero; a ênfase recai aqui nomeadamente tanto em Homero quanto na matéria. Nisso reside a profunda harmonia que ressoa em cada uma das produções a que chamamos clássicas. Ora é assim que acontece com Mozart; é feliz que a única matéria que talvez em sentido mais profundo seja musical haja sido dada a — Mozart.

Com o seu *Don Juan*, Mozart entra no pequeno grupo imortal de homens cujos nomes e obras o tempo não esquecerá, visto que a eternidade os recorda. E embora seja indiferente, quando nele se é admitido pela primeira vez, ficar em lugar superior ou inferior, porque em certo sentido se está ao mesmo nível, uma vez que se fica num lugar infinitamente elevado; embora seja tão infantil lutar pelo lugar superior ou inferior quanto por um lugar na igreja a caminho do altar durante uma confirmação, ainda sou todavia muito criança, ou melhor, sou como uma rapariguinha apaixonada por Mozart, e tenho de o pôr no lugar cimeiro, custe o que custar. E irei ter com o sacristão, com o pastor, com o vigário, com o bispo e com todo o consistório, e hei-de pedir e rogar que se dignem cumprir a minha prece, e hei-de implorar o mesmo a toda a congregação e, se a minha prece não for aten-

4 Na organização política da Roma Antiga, os «optimates» constituíam uma força política de cidadãos nobres e de tendência mais conservadora, opondo-se aos «populares»; Cícero considerava-os virtuosos e honestos.



dida, se o meu infantil desejo não for cumprido, sairei então da comunidade, separar-me-ei dessa maneira de pensar, fundo então uma seita que não se limita a colocar Mozart em lugar cimeiro, mas que nem sequer tem mais ninguém além de Mozart; e quero pedir a Mozart que me perdoe pelo facto de a sua música não me haver entusiasmado para alcançar feitos maiores, antes ter feito de mim um tolo, que por sua causa perdeu a migalha de entendimento que tinha, esgotando eu agora o tempo na maioria das vezes numa calma nostalgia[5], a cantarolar aquilo que não entendo, rondando em silêncio como um fantasma, dia e noite, à volta daquilo em que não sou capaz de entrar. Imortal Mozart! Tu, a quem eu tudo devo, a quem devo haver perdido o entendimento, haver-se a minha alma deslumbrado, haver eu estremecido no |57| mais íntimo do meu ser, tu, a quem devo não haver atravessado a vida sem que houvesse algo capaz de me emocionar, tu, a quem agradeço não morrer sem haver amado, se bem que o meu amor[6] tenha sido infeliz. Não é pois de admirar que eu zele muito mais pela sua glorificação do que pelo instante mais feliz da minha própria vida, que eu seja mais cioso da sua imortalidade do que da minha própria existência. Sim, se ele tivesse sido eliminado, se o seu nome tivesse sido apagado, caía por terra o único pilar que até agora impediu que tudo para mim ruísse num incomensurável caos, num horroroso nada.

No entanto, não necessito certamente de temer que alguma época queira negar-lhe o lugar naquele reino de deuses, mas certamente que necessito de estar preparado para que alguém venha a pensar que é infantil da minha parte pô-lo em primeiro lugar. E apesar de eu não tencionar de modo algum envergonhar-me da minha infantilidade, apesar de, para mim, ele possuir sempre maior significação e maior valor do que qualquer outra consideração exaurível, exactamente por ser inexaurível, efectuarei agora um ensaio para demonstrar os seus legítimos direitos recorrendo à via da deliberação.

O que há de feliz na produção clássica, aquilo que constitui o seu classicismo e a sua imortalidade, é a absoluta junção conjunta das duas forças. Essa junção conjunta é tão absoluta que uma posterior época reflexionante[7]

5 A edição SKS regista «*Veemod*», o termo constante da primeira edição de *Enten-Eller* (SV1, vol. I, p. 33), aqui traduzido por «nostalgia»; a segunda edição regista «*Vanvid*», i. e., «loucura».

6 Aqui, «*Kjærlighed*».

7 O termo utilizado é «*reflekterende*», do alemão «*reflecterinde*»; vd. § 81, Kant, *Logik. Physische Geographie, Pädagogik* [Lógica. Geografia Física, Pedagogia]. Vd. *Kants Werke* [Obras de K.], edição da Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften, vols. I-IX, Berlim, G. Reimer, 1907-1923; vol. IX, pp. 131-132; doravante a edição será referida por AA, seguida pelo número do volume em questão. Kant distingue dois tipos da faculdade de julgar, a determinante, por meio da qual é possível atribuir um universal a um particular através do uso da razão, e a reflexionante, pela qual,

nem sequer será alguma vez capaz de separar em pensamento o que está tão intimamente unido sem correr o perigo de provocar ou de incorrer num mau entendimento. Quando assim se diz que a felicidade de Homero foi ter encontrado a matéria épica mais notável, então, é fácil vir a dar ocasião a que se esqueça que continuamos a ter essa matéria épica através da concepção de Homero, e que o facto de se mostrar como a mais perfeita matéria épica fica para nós apenas claro na transubstanciação, e com a transubstanciação, que pertence a Homero. Se, ao invés, se destacar o trabalho poético de Homero no tocante ao penetrar a matéria, é fácil correr o perigo de esquecer que o poema nunca se teria tornado aquilo que é, se o pensamento com que Homero o penetrou não fosse o próprio pensamento dele, se a forma não fosse a própria forma da matéria. O poeta deseja a sua matéria, mas, como se costuma dizer, desejar não é uma arte, o que está inteiramente certo e se aplica com grande verdade a uma grande quantidade de impotentes desejos de poetas. Desejar da maneira certa é, ao invés, uma grande arte, ou melhor, é um dom. É o que há de insondável e de misterioso no génio, tal como numa vara de vedor, à qual nunca ocorre |58| desejar outra coisa a não ser aquilo que deseja[8]. Desejar tem assim uma significação bem mais profunda do que é comum, surgindo até ao pensamento abstracto como uma ridicularia, dado que este está mais perto de pensar em desejar em relação ao que não há, e não em relação ao que há.

Houve uma escola de estéticos[9] que, ao destacar unilateralmente a significação da forma, não fica isenta da culpa de ter ocasionado o correspondente mau entendimento contrário. Tem sido para mim muitas vezes notório como estes estéticos se aliavam, sem mais delongas, à filosofia hegeliana, visto que tanto um conhecimento geral de Hegel[10] quanto um

uma vez dado o particular, se chega a um universal empírico e não-lógico, possuindo apenas validade subjectiva. Vd., em português, Immanuel Kant, *Lógica*, tradução de Artur Morão, Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 125.

8 «*Ønskerqvist*», literalmente «varinha dos desejos», replicando as diferentes ocorrências de «*at ønske*», «desejar», e de «*Ønske*», «desejo», na secção final deste parágrafo.

9 Alusão ao filósofo alemão Christian Hermann Weisse (1801-1866) e à sua obra *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* [Sistema da Estética como Ciência da Ideia da Beleza], vols. I-II, Leipzig, 1830; vd. nota 1 em «Prefácio».

10 Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* [Lições sobre a Estética], edição de Heinrich Gustav Hotho (1802-1873), vols. I-III, Berlim, 1835; *Werke*, vol. X, pp. 1-3, e pp. 99-101, *Jubiläums*, vol. XII, pp. 115-117, e *Suhrkamp*, vol. XIII, pp. 107-109. Vd. em português: G. W. Hegel, *Estética*, tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, introdução de Pinharanda Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 1993, pp. 49-50. Hotho é frequentemente citado ao longo deste capítulo pela sua obra *Vorstudien für Leben und Kunst* [Estudos Prévios para a Vida e para a Arte], Estugarda e Tübingen, 1835, cuja primeira parte é inteiramente dedicada a *Don Giovanni* (pp. 1-172); doravante referida pelo nome do autor, seguido de *Vorstudien*.



conhecimento específico da sua estética asseguram que ele destaca muitíssimo a significação da matéria, particularmente de um ponto de vista estético. Ambas as partes têm entretanto de ser tidas em conjunto, e bastará uma única consideração para mostrar como semelhante fenómeno permaneceu aliás inexplicável. É comum ser uma única obra, ou uma única sequência de obras, a marcar um indivíduo singular enquanto poeta ou artista clássico, etc. A mesma individualidade pode ter produzido muitas coisas desiguais, as quais não estabelecem todavia qualquer relação com essa obra. Assim, Homero escreveu igualmente uma *Batrachomyomachi*[11], mas não foi através dela que se tornou imortal ou clássico. Dizer que isso haveria de ter por fundamento o facto de o assunto ser irrelevante é deveras uma tolice, visto que o clássico reside no equilíbrio. Ora se aquilo que faz com que uma produção clássica seja uma produção clássica assentasse única e exclusivamente na individualidade produtora, então, tudo o que ele produzisse teria de facto de ser clássico, em sentido idêntico, se bem que mais elevado, ao que sucede com as abelhas, as quais produzem sempre um certo tipo de favo. Ora se a resposta a tal coisa fosse que isso acontecera por ele ter tido maior fortuna com uma do que com outra, não se teria propriamente dado resposta alguma. Por um lado, é apenas uma tautologia elegante que desfruta da honra de ser vista como resposta demasiadas vezes na vida; e por outro, considerada como resposta, responde dentro de uma relatividade diferente daquela em que foi perguntada. Isto nada esclarece, designadamente, no que diz respeito à relação entre a matéria e a forma e, no máximo, poderia ser tido em consideração, quando se tratasse unicamente de uma questão acerca da actividade formadora.

Ora, passa-se com Mozart um caso idêntico, apenas uma única das suas obras fez dele um compositor clássico e absolutamente imortal. Essa obra é *Don Juan*. Tudo o mais que produziu pode encher de alegria ou de prazer, despertar a nossa admiração, enriquecer a alma, satisfazer o ouvido, deleitar o coração; mas |59| não se presta serviço nenhum a Mozart e à sua imortalidade misturando-as todas umas com as outras, e tornando tudo igualmente grande. *Don Juan* é a sua obra-prima[12]. Com *Don Juan*, Mozart entra nessa eternidade que não se situa fora do tempo, mas sim no meio do tempo, que não fica oculta dos olhos dos homens atrás de nenhuma cortina, onde os imortais não são admitidos de uma vez por todas, mas são antes

11 *Βατραχομυομαχία* [Guerra das Rãs e dos Ratos], paródia à epopeia homérica, escrita sob o nome de Homero. É possível que Kierkegaard tivesse conhecimento da tradução de Poul Martin Møller (1794-1838), *Frøernes og Musenes Krig* [Guerra das Rãs e dos Ratos], publicada postumamente; vd. *Efterladte Skrifter* [Escritos Póstumos], 2.ª edição, vols. I-VI, Copenhaga, 1848; vol. I, pp. 254-264.

12 Aqui, «*Receptionsstykke*», o trabalho cuja validação garantia ao artista ser admitido na Academia das Artes.

continuamente admitidos, à medida que uma geração passa e para eles dirige o olhar, é feliz na contemplação dos imortais e, descendo esta geração à sepultura, a geração seguinte passeia-se de novo por eles e deixa-se transfigurar pela contemplação deles[13]; com *Don Juan*, Mozart entra na galeria daqueles imortais, desses visivelmente transfigurados, os quais nuvem alguma arrasta para longe dos olhos dos homens[14]; com *Don Juan* ocupa o lugar cimeiro entre eles. Esta última afirmação, como acima mencionado, foi aquilo que procurei demonstrar.

Todas as produções clássicas se erguem à mesma altura, como foi acima observado, porque cada uma delas se ergue infinitamente alto. Portanto, se mesmo assim se quiser efectuar um ensaio para introduzir uma certa ordem neste cortejo, iria daí resultar que não pode ser fundamentada em algo de essencial, dado que o resultado efectivo seria haver uma diferença essencial, do qual resultaria de novo que a palavra «clássico» havia injustificadamente sido predicado de todas elas. Se assim se quisesse fundamentar uma classificação na diferente qualidade da matéria, então, ficar-se-ia enredado num mau entendimento, o qual, na sua mais prolixa disseminação, acabaria por relevar[15] todo o conceito de clássico. A matéria é, designadamente, um momento essencial, porquanto é o único factor, não sendo todavia o absoluto, pois é apenas o único momento. Poder-se-ia assim chamar a atenção para o facto de não existir, de alguma maneira, qualquer matéria em certos tipos de produções clássicas, ao passo que, ao invés, a matéria desempenha um papel tão significativo noutras obras. O primeiro é o caso das obras que

13 No longo parágrafo introdutório de «Elogio de Abraão», Johannes *de silentio* recupera e amplifica o tratamento da imortalidade consagrada na recordação das sucessivas gerações; vd. SKS, vol. 4, pp. 112-113, SVI, vol. III, pp. 68-69, *Temor e Tremor*, pp. 65-67.
14 Vd. Actos dos Apóstolos, 1:9: «E quando dizia isto, vendo-o eles, foi elevado às alturas, e uma nuvem o recebeu, ocultando-o aos seus olhos.»
15 «*Ophæve*» que corresponde ao alemão «*aufheben*», traduzido sempre por «relevar» para manter a contação hegeliana. A «*Aufhebung*» é um elemento-chave na dialéctica hegeliana, e o conceito surge com muita frequência em Kierkegaard. Na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (§ 96, *Jubiläums*, vol. VIII, p. 229, *Suhrkamp*, vol. 8, p. 203), Hegel faz notar o duplo sentido que o verbo «*aufheben*» tem, mesmo na linguagem corrente: «Por "aufheben" entendemos, por um lado, o mesmo que remover, negar — e neste sentido dizemos, por exemplo, que uma lei, uma disposição, etc., são "aufgehoben". Porém, para além disso, "aufheben" significa também o mesmo que *preservar*, e neste sentido dizemos que uma dada coisa é "aufgehoben".» Derrida sugeria que em francês o verbo «*relever*», no seu duplo sentido (que em português o verbo «relevar» também tem), se aproximava razoavelmente de poder cobrir este conceito de uma negação que não suprime o seu objecto, antes o conserva no estádio subsequente, com um outro valor; vd. «*Le puits et la pyramide*», exposição pronunciada no Seminário de Jean Hyppolite, no Collège de France, em 16 de Janeiro de 1968, integrada posteriormente em J. Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris: Éditions de Minuit, 1972, pp. 79-127; p. 102.



admiramos como clássicas na arquitectura, na escultura, na música, na pintura, principalmente nas três primeiras, de tal modo que, no que diz respeito à pintura, conquanto se possa falar de matéria, esta pode quando muito significar «ser ocasião». O segundo aplica-se à poesia, tomada esta palavra na sua significação mais vasta, através da qual designa todas as produções artísticas que se baseiam na linguagem e na consciência histórica. Em si mesmo, este comentário está inteiramente certo; mas ao querer fundamentar nele uma classificação, cai-se em erro, por via de olhar para a falta de matéria ou para a sua presença como uma vantagem, ou um impedimento, para o sujeito produtor. Estritamente tomado, chega |60| designadamente, a insistir-se no contrário daquilo que realmente se pretendia, tal como sempre acontece quando alguém se move abstractamente em determinações dialécticas, nas quais não importa meramente dizer-se uma coisa, opinando uma outra, antes importa dizer a outra; o que se pensa que se diz não se diz, diz-se antes o contrário. Assim acontece ao aplicar a matéria como princípio de divisão. Ao falar-se da matéria, está a falar-se de uma coisa completamente diferente, designadamente, da actividade formadora[16]. Se, ao invés, se quiser sair da actividade formadora, destacando unicamente esta actividade, então, tem-se o mesmo destino. Na medida em que se quiser aplicar aqui a diferença, destacando deste modo que a actividade formadora é criadora em certas direcções, a ponto de criar nela a matéria, quando pelo contrário em outras recebe a matéria, apesar de se julgar que se fala da actividade formadora, volta aqui a falar-se da matéria propriamente dita, e a fundamentar-se a classificação propriamente dita na divisão da matéria. À actividade formadora como ponto de partida para uma tal classificação, aplica-se exactamente o mesmo que é aplicável à matéria. Para fundamentar uma hierarquia nunca é possível, portanto, utilizar uma perspectiva singular, porque essa perspectiva é sempre demasiado essencial para ser suficientemente casual, e demasiado casual para fundamentar uma ordenação essencial. Mas essa absoluta penetração recíproca, a qual faz (quando se quer falar clara e distintamente fica igualmente bem dizer-se) com que a matéria penetre na forma como a forma penetra na matéria, esse recíproco penetrar, esse igual por igual na imortal amizade do clássico pode servir para iluminar o clássico de uma nova perspectiva e circunscrevê-lo de modo a que não se torne demasiado amplo. Os estéticos, designadamente os que insistem unilateralmente na actividade poética, alargaram tanto esse conceito que esse panteão se enriqueceu a tal ponto, atafulhando-se mesmo de bugigangas clássicas e de bagatelas, que a representação mais natural de um átrio glacial com certos e determinados grandes vultos desapareceu por comple-

16 Alusão ao *Bildungstrieb* (*Nisus formativus*), conceito criado pelo zoólogo e antropólogo Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) para designar o impulso vital de formação.

to, transformando-se antes esse panteão num quarto de arrumos. Qualquer coisa gentil, bem trabalhada do ponto de vista artístico, é seguramente para essa estética uma obra clássica de absoluta imortalidade; sim, é nesta balbúrdia que na maior parte das vezes se encontra lugar para ninharias semelhantes; embora, aliás, se detestasse os paradoxos, não se receou todavia o paradoxo de a mais pequena coisa ser a arte propriamente dita. O não verdadeiro reside no facto de a actividade formal ter sido unilateralmente destacada. Uma estética deste tipo, portanto, poder-se-ia apenas manter durante um determinado tempo, desde que, designadamente, não se ficasse atento ao facto de |61| o tempo troçar dessa estética e das respectivas obras clássicas. No campo da estética, esta intuição era uma forma do radicalismo que se exprimiu de maneira correspondente em tantos domínios, era uma exteriorização do sujeito licencioso na sua igualmente licenciosa inconsistência. Este esforço, como tantos outros, encontrou entretanto em Hegel o seu conquistador. É em geral uma verdade a lamentar, no que diz respeito à filosofia hegeliana, não ter de todo alcançado a significação, nem para o tempo passado, nem para o presente, que poderia ter alcançado, se o tempo passado não se tivesse dado tanto ao trabalho de intimidar as pessoas para aderirem a essa filosofia; mas se, ao invés, tivesse tido um pouco mais de calma presencial quando dela se apropriou, o presente não teria sido tão infatigavelmente diligente a correr com as pessoas dela para fora. Hegel instaurou de novo a matéria, a ideia, nos respectivos direitos, e expulsou assim essas obras clássicas efémeras, esses seres leves, essas borboletas nocturnas para fora da cúpula da classicidade. Não é de modo algum nossa intenção retirar a essas obras o reconhecido valor, mas importa estar vigilante para que aqui como em tantos outros lugares não se confunda a linguagem, não se enervem os conceitos. Pode atribuir-se-lhes até mesmo uma certa eternidade, e é isso que as enche de mérito; mas esta eternidade limita-se, contudo, a ser o instante eterno, próprio de qualquer verdadeira produção artística, e não a plena eternidade no meio das inconstantes vicissitudes dos tempos. O que faltava a essas produções eram ideias e, quanto mais perfeitamente acabadas estivessem, do ponto de vista formal, tanto mais se consumiriam a si próprias, quanto mais desenvolvida estivesse a capacidade técnica, até ao mais elevado grau de virtuosismo, tanto mais efémeras se tornariam, e não teriam nem ânimo, nem força ou atitude, para resistir à voragem do tempo, visto que continuavam a exercer de maneira cada vez mais elegante a maior pretensão de serem do mais refinado espírito[17]. Só quando a ideia é levada ao repouso e à transparência numa forma determinada, só então pode falar-se de uma obra clássica; mas também reunirá então condições para resistir aos tempos. Esta unidade, esta interioridade

17 No original, «*Spiritus*», termo que designa «espírito» e também «bebida espirituosa».



recíproca um no outro, qualquer obra clássica a possui, e vê-se facilmente como qualquer atentado à classificação das diferentes obras clássicas que tome como ponto de partida uma separação entre a matéria e a forma, ou entre a ideia e a forma, está *eo ipso* errado.

Contudo, poder-se-ia imaginar um outro caminho. Poder-se-ia tomar o meio, através do qual a ideia se torna visível, como objecto da observação e, enquanto se comentava que um meio era mais rico e o outro mais pobre, |62| fundamentar-se-ia a divisão, tomando a diferente pobreza ou a riqueza do meio como uma atenuante ou uma agravante. Mas o meio mantém uma relação demasiado necessária com toda a produção artística, para que a divisão, assim fundamentada no meio, não venha a envolver-se nas dificuldades acima destacadas, por via de alguns rodeios do pensamento.

Ao invés, creio que através das considerações que se seguem abro perspectivas para uma divisão que terá validade, justamente porque é inteiramente casual. Quanto mais abstracta e, portanto, mais pobre for a ideia, tanto mais abstracto e, portanto, mais pobre será o meio, tanto maior será também a probabilidade de que nenhuma repetição seja pensável, tanto maior será a probabilidade de que, quando a ideia tiver atingido a sua expressão, o tenha feito de uma vez por todas. Ao invés, quanto mais concreta e, portanto, mais rica for a ideia, assim como o meio, tanto maior a probabilidade de uma repetição. Ora, ao colocar todas as diferentes obras clássicas ao lado umas das outras, sem pretender ordená-las, admiro-me precisamente porque todas se erguem à mesma altura e, então, é fácil mostrar também como uma secção conta com mais obras do que a outra e, se não contar, há a possibilidade de vir a fazê-lo, ao passo que para a outra não se mostra tão facilmente alguma possibilidade.

Gostaria de desenvolver isto aqui um pouco mais. Quanto mais abstracta é uma ideia, menor a probabilidade. Mas como se tornará a ideia concreta? Ao ser penetrada pelo histórico. Quanto mais concreta a ideia, maior será a probabilidade. Quanto mais abstracto é o meio, tanto menor será a probabilidade, quanto mais concreto, tanto maior. Mas o que significa dizer que o meio é concreto, a não ser que ou é concreto, ou é visto na sua aproximação à linguagem, visto que a linguagem é o mais concreto de todos os meios. A ideia que dessa maneira alcança manifestação na escultura é completamente abstracta e não entra em relação alguma com o histórico; o meio através do qual se dá a ver é igualmente abstracto e, portanto, maior é a probabilidade de que a secção das obras clássicas que engloba a escultura apenas venha a reunir poucas obras. Neste aspecto, conto plenamente com o testemunho do tempo e com a concordância da experiência. Se, ao invés, eu tomar uma ideia concreta e um meio concreto, então, a questão mostra-se de maneira diferente. É assim certo que Homero é um poeta épico clássico, mas exactamente porque a ideia que se dá a ver no épico é uma

ideia concreta, e porque o meio é a linguagem, então, é possível imaginar várias obras na secção das obras clássicas que engloba o épico, as quais são todas igualmente clássicas, porque a história continua a dispor de nova matéria épica. Neste |63| aspecto, conto também com o testemunho da história e o assentimento da experiência.

Ora se eu fundamentar uma compartimentação neste cabalmente casual, então, não me podem propriamente vir negar que se trata de algo de casual. Ao invés, se quiserem censurar-me, então, respondo que cometem um erro, pois é justamente assim que deve ser. É casual que uma secção conte, ou possa contar, com um maior número de obras do que a outra. Mas como isto é casual, então, é fácil de inteligir que era igualmente possível colocar outra vez em lugar cimeiro a classe que conta ou pode contar com a maioria das obras. Ora eu poderia reiterar o que anteriormente disse e retorquir com toda a calma que, quanto a isso, tinha-se plenamente razão, mas que por esse motivo a minha consequência era de louvar ainda mais, dado eu ter posto a secção oposta em lugar cimeiro inteiramente por acaso. Não é isto entretanto o que quero fazer, ao invés, quero invocar uma circunstância que fala em meu favor, designadamente, a circunstância de as secções que reúnem as ideias concretas não serem fechadas, e não se deixarem assim fechar. É por isso mais natural dispor primeiro as outras e, no que diz respeito às últimas, manter sempre as portas abertas de par em par. Quisesse alguém, por seu lado, dizer que tal facto era uma imperfeição, uma falta para com essa primeira classe e, então, estaria a sair da esteira da minha consideração, e não posso atentar no que diz, por mais profundo que seja, pois é ponto assente que tudo quanto é tomado no essencial é igualmente perfeito.

Ora qual é a ideia mais abstracta? Aqui, a pergunta é obviamente apenas acerca de uma ideia que possa ser objecto de tratamento artístico, e não acerca de ideias que se prestem a apresentação científica. Qual dos meios é o mais abstracto? Responderei primeiro a esta última. É o meio que mais afastado estiver da linguagem.

Entretanto, antes de prosseguir com a resposta a esta pergunta, recordarei que se mostra aqui uma circunstância relativa à solução final da minha tarefa. Nem sempre o meio mais abstracto toma assim como objecto a ideia mais abstracta. Assim acontece com o meio utilizado pela arquitectura, o qual é decerto o mais abstracto e, contudo, as ideias que alcançam manifestação na arquitectura não são de todo as mais abstractas. A arquitectura estabelece uma relação muito mais próxima com a história do que com a escultura, por exemplo. Volta aqui a mostrar-se a possibilidade de uma nova escolha. Para a primeira classe naquela hierarquia, posso escolher ou as obras cujo meio é o |64| mais abstracto, ou aquelas cuja ideia é mais abstracta. No que a isto diz respeito, quero agora deter-me na ideia e não no meio.



Ora os meios abstractos são tanto a arquitectura quanto a escultura, a pintura e a música. Não é este o lugar para levar mais longe este estudo. A ideia mais abstracta, que é pensável, é a da genialidade sensual[18]. Mas através de que meio é ela apresentável? Única e exclusivamente através da música. Não se deixa apresentar na escultura, visto que esta é em si mesma uma espécie de determinação da interioridade; também não se deixa pintar, visto que não é possível captá-la com contornos definidos; a genialidade sensual é uma força, um tempo, impaciência, paixão, etc., em todo o seu lirismo, de tal modo que não ocorre todavia num único momento, mas numa sucessão de momentos, pois se ocorresse num único instante podia ser reproduzida ou pintada. O facto de ocorrer numa sucessão de momentos exprime o seu carácter épico, mas não é todavia épico em sentido mais rigoroso, visto não estar tão dilatado que se concretize em palavras; move-se continuamente numa imediaticidade. Na poesia, também não se deixa pois apresentar. O único meio capaz de a apresentar é a música. A música tem em si, designadamente, um momento de tempo, mas não decorre no tempo, a não ser em sentido figurado. Não pode exprimir o histórico dentro do tempo.

A perfeita unidade entre esta ideia e a forma que lhe é correspondente encontramo-la agora em *Don Juan* de Mozart. Mas precisamente porque a ideia é tão desmedidamente abstracta, então, o meio também é abstracto e nenhuma probabilidade existe de Mozart encontrar alguma vez um concorrente. O que há de feliz para Mozart é ter ele encontrado uma matéria que em si mesma é absolutamente musical, e houvesse um outro compositor de rivalizar com Mozart e, então, nada mais lhe restaria fazer a não ser compor *Don Juan* outra vez. Homero recebeu uma matéria épica perfeita, mas é possível imaginar diversos poemas épicos, porque a história oferece mais matéria épica. Não acontece assim com *Don Juan*. Talvez o que eu queira propriamente opinar seja mais inteligível se eu mostrar a diferença a propósito de uma ideia aparentada. O *Faust* de Goethe[19] é, com toda a proprie-

18 O termo é «*sandselig*», cognato ao alemão «*sinnlich*»; como este, designa aquilo que em geral é pertença dos sentidos e do domínio da sensação; assim, o seu uso remete simultaneamente para o campo da sensibilidade e da sensualidade. Ao longo do presente capítulo, «*Sandselighed*», cognato do alemão «*Sinnlichkeit*», é traduzido por «sensualidade». Recorde-se que, para Kant, a «*Sinnlichkeit*» é indispensável ao conhecimento, porque lhe fornece o seu objecto, mas é «cega» sem o trabalho da razão. Vd. Kant, *Kritik der Reinen Vernunft* [Crítica da Razão Pura], Logik, Einleitung, I [Lógica, Introdução, I], AA III, p. 75. Em português: «Sem a sensibilidade, nenhum objecto nos seria dado; sem o entendimento, nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas», in *Crítica da Razão Pura*, tradução de Manuela Pinto dos Santos e de Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2.ª edição, p. 89.

19 Kierkegaard utiliza abundamente citações directas e indirectas de Goethe; em *Ou—Ou*, além de *Faust*, também a peça *Clavigo* (com a protagonista Marie Beaumarchais)

dade, uma obra clássica; mas é uma ideia histórica e, por isso, cada época insigne da história terá o seu *Faust*. *Faust* tem como meio a linguagem, e esta é um meio muitíssimo mais concreto, e presta-se por este motivo a que se imagine várias obras do mesmo tipo. *Don Juan*, ao invés, é e permanece o único no seu género, no mesmo sentido em que as obras clássicas da escultura grega o são. Mas sendo a ideia de *Don Juan* ainda |65| mais abstracta do que aquela que serve de fundamento à escultura, é fácil de inteligir que, enquanto a escultura tem muitas obras, na música encontra-se apenas uma única. Na música, é possível imaginar muitas obras clássicas variadas, mas resta apenas uma única obra, acerca da qual se pode dizer que contém uma ideia absolutamente musical, de tal modo que a música não intervém como acompanhamento, mas, na medida em que manifesta a ideia, manifesta a sua mais íntima essência específica. Por isso, com o seu *Don Juan*, Mozart ergue-se acima de todos aqueles imortais.

Contudo, desisto de toda esta investigação. Está escrita apenas para apaixonados. E tal como uma criança com pouco se alegra, também assim acontece, como é sabido, que uma coisa amiúde muitíssimo estranha pode alegrar os apaixonados. É como uma calorosa disputa de amor sobre coisa nenhuma, e não deixa, contudo, de ter o seu valor — para os amantes.

Enquanto no precedente, através de todas as maneiras possíveis, fossem elas pensáveis ou impensáveis, se procurou fazer com que se reconheça que o *Don Juan* de Mozart ocupa o primeiro lugar entre todas as obras clássicas, em contrapartida, foi possível demonstrar, tão bem quanto qualquer outro ensaio, que esta obra é realmente um clássico, dado que os indícios singulares, que aqui e ali se encontram, mostram exactamente, pelo facto de só aparecerem como indícios, que o propósito não havia sido o de demonstrar, mas apenas o de iluminar incidentalmente. Esta conduta poderia parecer mais do que estranha. Demonstrar que *Don Juan* é uma obra clássica é, no mais estrito sentido, uma tarefa para o pensamento; ao invés, o outro esforço, no que diz respeito ao domínio específico do pensamento, é totalmente despropositado. O movimento do pensamento tranquiliza-se por ter reconhecido que se trata de uma obra clássica, bem como por saber que todas as produções clássicas são igualmente perfeitas; o mais que se queira fazer é para o mal desse pensamento. Aliás, todo o precedente está enredado numa autocontradição, e facilmente se dissolve em nada, o que entretanto é inteiramente certo, estando uma contradição destas profundamente fundamentada na natureza humana. A admiração que há em mim, a simpatia, a piedade, a criança que há em mim, a mulher que há em mim, exigiam

serve de fundamentação à análise da mágoa no capítulo «Silhuetas». Para uma elencagem exaustiva da utilização de Goethe em toda a produção de Kierkegaard, vd. Carl Roos, *Kierkegaard og Goethe*, Copenhaga: Gads Forlag, 1955.



mais do que o pensamento poderia dar. O pensamento tranquilizara-se, e repousava alegre no seu reconhecimento; dirigi-me então até ele e pedi-lhe que se pusesse em movimento ainda uma vez mais para arriscar tudo por tudo. Ele sabia bem que era em vão; mas como tenho por hábito manter com ele um bom entendimento, não me ofereceu afinal recusa alguma. Os seus movimentos entretanto a nada conduziram; incitado por mim, continuou sempre a elevar-se e a voltar sempre a cair |66| em si mesmo. Continuava a procurar manter sempre o pé e não o conseguia, continuava a procurar o fundo, mas nem conseguia nadar, nem passar a vau[20]. Dava tanto para rir como para chorar. Fiz por isso ambas as coisas, e fiquei-lhe deveras agradecido por não me haver negado este serviço. Ora apesar de eu saber perfeitamente que de nada serve, fui todavia muito capaz de me lembrar de lhe pedir que jogasse ainda uma vez mais este jogo que é para mim uma fonte inesgotável de alegria. Qualquer leitor que pense que brincar é uma maçada não é obviamente cá dos meus, não lhe atribui qualquer significação e, contudo, aplica-se aqui como em toda a parte: as crianças parecidas brincam melhor[21]. Para ele, tudo o que está dito atrás são coisas supérfluas, enquanto para mim tem tanta significação que me pronuncio sobre isso através de Horácio:

*exilis domus est, ubi non et multa supersunt*[22];

para ele é uma loucura, para mim é sabedoria, para ele é tédio, para mim é regozijo e júbilo.

Um leitor deste tipo não iria pois simpatizar com a lírica do meu pensamento, que de tão extravasada ser extravasa o pensamento; em contrapartida, talvez fosse suficientemente benévolo para dizer: «ora não nos cansemos com isto, eu salto esta parte, e vê tu agora como consegues chegar ao que é bem mais importante: demonstrar que *Don Juan* é uma obra clássica», pois confesso que esta constituiria uma introdução deveras adequada para a investigação propriamente dita. Deixarei por decidir até que ponto

20 Em *Temor e Tremor*, a descrição do propósito de *de silentio* em imitar o duplo movimento do cavaleiro da fé é feita nos mesmos termos. Vd. SV1, vol. III, p. 88, SKS, vol. 4, pp. 132-133; na tradução portuguesa, p. 93.

21 Vd. nota 10 no capítulo *«O Primeiro Amor»*, para a referência do ditado que inspira esta sentença, a qual, por sua vez, faz eco da teorização de Friedrich Schiller sobre o jogo e sobre a relevância da actividade lúdica para a formação do indivíduo.

22 Em latim no original: «pobre é a casa em que não sobra muito»; vd. Horácio, *Epistolarum*, livro I, 6, v. 45; edição consultada pelo autor: *Q. Horatii Flacci opera*, Leipzig, 1828, p. 223; na tradução de António Luiz de Seabra: «[...] É pobre a casa / Onde muito não ha», in *Satyras e epistolas por Quinto Horacio Flacco*, traduzidas e annotadas por António Luiz de Seabra, Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1846, p. 22.

seria esta uma introdução adequada, mas fico de novo com a infelicidade de não poder aqui voltar a simpatizar com ele, pois, por mais fácil que me parecesse demonstrá-lo, também assim jamais me ocorreria todavia demonstrá-lo. Na medida em que eu, ao invés, continuo a pressupor que a coisa está decidida, o texto seguinte servirá para iluminar *Don Juan* muitas vezes e de muitas maneiras sob esta perspectiva, tal como o texto precedente já contém alguns indícios.

---

Aquilo a que esta investigação primeiramente se propôs é a tarefa de mostrar a significação do erótico-musical e, com tal fim, evidenciar por seu turno os diferentes estádios, os quais, tendo em comum serem todos eles eróticos e imediatos, concordam em simultâneo com a circunstância de, por essência, serem todos musicais. Devo única e simplesmente a Mozart o que tenho a dizer sobre o assunto. Houvesse por isso um ou outro indivíduo de ter a cortesia bastante para me dar razão |67| naquilo que é meu intento apresentar, mas que em contrapartida houvesse de ter algumas dúvidas sobre o facto de isso se encontrar na música de Mozart, ou de não ter sido antes eu quem nela pôs tal coisa, então, posso assegurar-lhe que na música de Mozart não se encontra só a migalha que sou capaz de expor, mas infinitamente muito mais; sim, posso assegurar-lhe que é precisamente este pensamento a dar-me a ousadia do atrevimento de querer tentar explicar certas coisas da música mozartiana. O que se amou com exaltação juvenil, o que se admirou com entusiasmo juvenil, o que se manteve na interioridade da alma em misteriosa e enigmática companhia, o que se escondeu no coração, são coisas de que nos acercamos sempre com uma certa timidez, com sentimentos mistos, quando se sabe que o propósito é querer compreendê-las. O que se aprendeu a conhecer peça a peça, como um pássaro que para si recolhe qualquer tronquinho, mais contente com qualquer pequenina parte do que com todo o resto do mundo, de coração dividido, o que o ouvido enamorado absorveu em solidão, sozinho entre a grande multidão, desapercebido no seu esconderijo secreto, o que o ouvido insaciável apreendeu, nunca saciado; o que o ouvido ávido, nunca confiante, escondeu, aquilo cujo eco mais suave jamais desiludiu a atenção insone do ouvido perscrutador; o que se viveu durante o dia e se reviveu durante a noite, o que afugentou o sono e o tornou agitado, aquilo com que se sonhou durante o sono, o que nos fez acordar para acordados voltarmos a sonhar, o que nos fez saltar da cama a meio da noite no temor de o esquecer, o que nos mais entusiasmados instantes se mostrou a qualquer um, o que se tem sempre à mão como se fosse lavor feminino; o que nos seguiu em noites iluminadas pela Lua, em florestas solitárias nas margens do lago, nas ruas



sombrias, a meio da noite, ao romper da aurora, o que montou connosco o mesmo cavalo, o que foi companheiro de carruagem, aquilo de que a casa ficou impregnada, o que o quarto presenciou, o que no ouvido se repercutiu, o que na alma ressoou, o que a alma entreteceu na sua mais fina teia — tudo isto se mostra agora ao pensamento, à semelhança desses seres enigmáticos das histórias de tempos idos subindo do fundo dos mares revestidos de algas, tudo isto emerge assim do mar da recordação entrançado com lembranças. A alma fica nostálgica e o coração embrandecido, pois é como se alguém se despedisse daquilo de que se está separado para nunca mais haver encontro nem no tempo, nem na eternidade. Parece que se lhe é infiel, que se rompeu o pacto, sente-se que não se é mais o |68| mesmo, nem tão jovem, nem tão infantil; teme-se por si mesmo, teme-se perder aquilo que tornou um indivíduo alegre, feliz e rico; teme-se pelo que se ama, teme-se que venha a sofrer com esta transformação, mostrando-se porventura menos perfeito, ficando sem resposta para as muitas perguntas, ai!, e tudo fica então perdido, desaparece a magia e nunca mais poderá ser convocada. Ora no que diz respeito à música de Mozart, a minha alma medo nenhum conhece, e a minha confiança, limite nenhum. Em parte, designadamente, aquilo que até agora eu entendi; é apenas muitíssimo pouco, e resta sempre o bastante para se esconder nas sombras do pressentimento; e, em parte, estou convencido de que se, para mim, Mozart se tornasse alguma vez completamente concebível para mim, tornar-se-ia então para mim tão-só perfeitamente inconcebível.

Afirmar que o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo parece ser um atrevimento audaz. Mas como é costume dizer-se, audácia e atrevimento garantem meia vitória[23], então, também aqui é aplicável, o que é inteligível quando se pondera que, ao supor uma coisa, supõe-se indirectamente uma outra que se exclui. Dado que o sensual é geralmente aquilo que há-de ser negado, só fica realmente à vista, só é suposto, através do acto que o exclui por via de se supor o positivo contrário. Como princípio, como força e como sistema em si, a sensualidade é inicialmente suposta pelo cristianismo, e nesta medida o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo. Quando entretanto se quer entender correctamente a proposição «o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo», esta tem de ser concebida de modo idêntico ao seu contrário, i. e., o cristianismo expulsou a sensualidade do mundo, excluiu a sensualidade do mundo. Como princípio, como força e como sistema, a sensualidade é suposta só pelo cristia-

23 Optou-se pela tradução literal do ditado «*dristig vovet halvt [er] vundet*», na compilação de N. F. S. Grundtvig, *Danske Ordsprog og Mundheld* [Provérbios e Adágios Dinamarqueses], Copenhaga, 1845, n.º 2941, p. 112; com uso semelhante ao ditado português «quem mais alto sonha, mais alto voa».

nismo; eu poderia juntar ainda uma determinação que talvez mostre a minha opinião com maior ênfase: a sensualidade é suposta pelo cristianismo sob a determinação do espírito. Isto é inteiramente óbvio, já que o cristianismo é espírito e o espírito é o princípio positivo que ele introduziu no mundo. Mas na medida em que a sensualidade é vista sob a determinação do espírito, então, a sua significação é vista como sendo aquilo que há-de ser excluído; mas precisamente por isso, pelo facto de haver de ser excluída, está determinada como princípio, como poder, pois aquilo que o espírito, que é ele mesmo princípio, há-de excluir tem de ser algo que se mostre como princípio, nem que apenas se mostre como princípio no instante em que for excluído. Afirmar que a sensualidade já existia no mundo antes do cristianismo seria obviamente |69| uma objecção muitíssimo tola à minha ideia, dado que daí resultaria, com efeito, que aquilo que há-de ser excluído existe sempre antes daquilo que o exclui, se bem que noutro sentido venha à existência[24] na medida em que é excluído. Tal decorre novamente do facto de vir à existência num outro sentido e, por isso mesmo, também eu disse desde logo que audácia e atrevimento garantem meia vitória.

Portanto, decerto que a sensualidade já antes existia no mundo, mas não estava espiritualmente determinada. Como existia ela, então? Existia determinada animicamente. Assim aconteceu no paganismo, e se se quiser procurar a expressão mais perfeita para tal, assim era a sensualidade na Grécia. Mas a sensualidade determinada animicamente não é contradição, exclusão, é antes harmonia e consonância. Mas precisamente pelo facto de a sensualidade ser suposta como estando harmoniosamente determinada, não é suposta como princípio, mas antes como um *encliticon* cônsono.

Esta observação terá significação para iluminar as diferentes figuras que o erótico assume em várias etapas de desenvolvimento da consciência do mundo, e conduzir-nos-á através delas à determinação do erótico imediato como idêntico ao erótico-musical. No helenismo, a sensualidade estava dominada na individualidade bela, ou melhor, não era dominada, já que não se tratava efectivamente de um inimigo que houvesse de ser subjugado, ou de um perigoso insurrecto que houvesse de ser mantido em respeito, era deixada em liberdade para ter vida e alegria na individualidade bela. A sensualidade não estava assim suposta como princípio; o anímico, constitutivo da individualidade bela, era impensável sem o sensual; por esse motivo, o erótico fundado no sensual também não estava suposto como princípio. O amor[25] estava presente em todo o lado como momento e, de um modo momentâneo, na individualidade bela. Os deuses, não menos do que os homens, conheciam o seu poder, os deuses, não menos do que os homens, conheciam histórias de amor felizes e infelizes. Entretanto, em nenhuma delas esteve o amor presente como princípio e, conquanto nelas estivesse presente, no indivíduo singular, era como se fosse um momento da força universal do amor, o qual não estava entretanto presente em parte alguma e, por conseguinte, nem sequer na imaginação grega, ou na consciência grega. Alguém poderia levantar-me a objecção de que Eros era de facto o deus do amor e, portanto, teria de imaginar-se nele a presença do amor como princípio. Ora partindo de que, no entanto, o amor não volta a repousar aqui sobre o erótico, como se estivesse unicamente baseado no sensual, antes repousando no anímico, então, há simultaneamente uma outra circunstância que permanece ainda por |70| assinalar, a qual irei agora destacar com maior pormenor. Eros era o deus do amor, mas ele próprio não estava apaixonado. Ainda que os restantes deuses ou homens encontrassem vestígios do poder do amor em si mesmos, atribuíam-no a Eros, imputavam-lho, mas Eros, ele mesmo, não se apaixonava; e ainda que tal lhe tenha acontecido uma vez, tratara-se, então, de uma excepção e, embora fosse o deus do amor, ficava bem atrás dos outros deuses e dos homens quanto ao número de aventuras[26]. Que ele se apaixonou, também pode nisso ficar muito bem expresso como ele se curvou igualmente diante do poder universal do amor, o qual se tornou, de algum modo, um poder fora dele próprio e, sendo dele agora afastado, mal encontrava agora algum lugar onde pudesse ser procurado. O amor de Eros também não tem por base o sensual, mas antes o anímico. É uma ideia genuinamente grega não estar o próprio deus do amor apaixonado, ao passo que todos os outros lhe devem o facto de estarem apaixonados. Se eu imaginasse um deus ou uma deusa para o anseio, então, seria uma ideia genuinamente grega que, enquanto todos aqueles que conhecessem o doce desassossego ou a dor do anseio imputá-lo-iam a esse ser, esse mesmo ser nada conhecesse do anseio. Não conheço maneira mais próxima de designar o que há de assinalável nesta relação do que dizer que é o inverso de uma relação representativa. Na relação representativa, toda a força está reunida num indivíduo singular, e os indivíduos singulares participam nela, porquanto participam nesses movimentos singulares. Também poderia acrescentar que esta relação é o inverso daquela que está no fundamento da incarnação. Na incarnação, o indivíduo singular contém em si toda a plenitude

24 No original «*bliver til*». O verbo «*blive*», na construção com «*til*», pode significar «nascer», «constituir-se» ou «devir (alguma coisa)»; na presente tradução, «*blive til*» é traduzido por «vir à existência», para denotar expressamente a passagem de não-existir ao existir. Para traduzir o substantivo «*Tilblivelse*» optou-se por utilizar o verbo na sua forma substantivada, i. e., «o vir à existência».

25 Todas as ocorrências de «amor», a partir deste ponto, correspondem no original a «*Elskov*», salvo indicação em contrário.

26 Eros apaixonou-se por Psique; vd. nota 58 no capítulo «*Diapsalmata*».

da vida, sendo que, para os demais indivíduos, é apenas aquilo através do qual contemplam o indivíduo incarnado. Na relação grega, passava-se pois de maneira inversa. O que constitui a força dos deuses não se encontra nos deuses, mas sim nos demais indivíduos, que lho imputam; ele próprio fica como que desvigorado, impotente, porque comunica essa força a todo o resto do mundo. O indivíduo incarnado como que suga a força de todos os restantes e, assim, a plenitude encontra-se pois neste indivíduo e, quando muito, apenas nos outros que a contemplarem nesse indivíduo. Isto reveste-se de importância no que diz respeito ao que adiante se dirá, tal como, em si e para si, tem significação no que diz respeito às categorias que a consciência universal utiliza em diferentes épocas. Por conseguinte, no helenismo, não encontramos a sensualidade enquanto princípio, também não encontramos o erótico como princípio baseado na sensualidade como princípio, e mesmo que o tivéssemos encontrado, vemos, no entanto, que é da máxima importância para este estudo que a consciência grega |71| não tenha a força de concentrar o todo num único indivíduo, antes faça irradiar o todo de um ponto, que não o tem, na direcção de todos os outros, de tal modo que esse ponto constituinte quase se torna reconhecível por ser o único que não tem aquilo que dá a todos os outros.

A sensualidade como princípio foi, portanto, suposta como princípio pelo cristianismo, tal como aconteceu com o erótico sensual como princípio; a ideia da representação[27] foi introduzida no mundo pelo cristianismo. Ora se eu imaginar o erótico-sensual como princípio, como força, como domínio, determinado pelo espírito, ou seja, determinado de tal modo que o espírito o exclui, imagino-o concentrado num único indivíduo, e obtenho assim o conceito de genialidade erótico-sensual. Esta é uma ideia que o helenismo não tinha, que só foi introduzida no mundo pelo cristianismo, se bem que apenas em sentido indirecto.

Ora, se esta genialidade erótico-sensual, com toda a sua imediaticidade, exige uma expressão, então, cabe perguntar qual é o meio mais apropriado para o fazer. O que aqui terá especialmente de se reter é o facto de a genialidade exigir ser expressa e apresentada na sua imediaticidade. Na sua mediatez e reflexividade no outro, entra no domínio da linguagem e acaba por ficar sob determinações éticas. Na sua imediaticidade, a genialidade erótico-sensual só pode ser expressa na música. A este respeito, tenho de pedir ao leitor que recorde o que ficou dito sobre o assunto na introdução insipiente. A significação da música mostra-se aí na sua plena validade e, em sentido mais estrito, mostra-se como uma arte cristã ou, dito melhor, mostra-se como a arte que o cristianismo estipula ao excluí-la de si mesmo, na qualidade de meio para aquilo que o cristianismo expulsa de si mesmo

27 Aqui, «*Repræsentation*».



e desse modo estipula. Por outras palavras, a música é o demoníaco. Na genialidade erótico-musical, a música tem o seu objecto absoluto. Ora é óbvio que com isto não ficará dito de modo algum que a música não pode exprimir outras coisas, mas este é o seu objecto propriamente dito. A arte escultórica pode assim representar muito mais do que a beleza humana, mas para esta arte é este, contudo, o seu objecto absoluto; e a pintura pode representar muito mais do que a beleza divina transfigurada, mas, para a pintura, é este, contudo, o seu objecto absoluto. A este respeito, importa ver o conceito em cada arte e não ficar perturbado pelo que ela pode fazer para além disso. O conceito de homem é espírito e ninguém deve deixar-se perturbar lá porque ele, aliás, também anda com duas pernas. O conceito da linguagem é pensamento, e ninguém deve deixar-se perturbar pelo facto de algumas pessoas sensíveis |72| opinarem que a significação mais profunda da linguagem é produzir sons inarticulados.

Permitam-me aqui novamente um pequeno interlúdio insipiente; *prætererea censeo*[28], Mozart é o maior entre todos os autores clássicos e o seu *Don Juan* merece o primeiro lugar entre todas as produções clássicas.

Ora no tocante à música como meio, é óbvio que tal continua a ser sempre uma questão muitíssimo interessante. Continua a ser uma outra questão saber se eu reúno condições para dizer alguma coisa satisfatória sobre isso. Sei muito bem que não sou entendido em música, e de boa vontade admito que sou leigo, não escondo que não pertenço à tribo escolhida dos entendidos em música, e sou no máximo um prosélito junto ao portão[29], trazido de longe até aqui por um impulso estranhamente irresistível, porém, não mais para além disso; mas apesar disso, era todavia possível que a migalha que eu tinha para dizer contivesse um comentário singular, o qual, deparando com boa vontade e indulgência, provasse conter alguma verdade, se bem que escondida debaixo de uma vestimenta pobre. Eu estou fora da música e observo-a a partir deste ponto de vista. Admito de boa vontade que este ponto de vista é muitíssimo imperfeito; não nego que consigo ver pouquíssimo em comparação com os felizes que estão por dentro da música, mas continuo todavia a ter esperança de ser capaz de comunicar um esclarecimento singular a partir do meu ponto de vista, embora os iniciados pudessem fazê-lo muito melhor, e até entender ainda muito melhor o que eu digo, até certo ponto, melhor do que eu próprio. Se eu imaginasse dois reinos que estabelecessem fronteira um com o outro, e um deles me fosse conhecido e

28 Em latim no original: «considero além do mais».

29 Na antiga Judeia, havia dois tipos de prosélitos, o prosélito justo, que se convertera ao judaísmo e observava todos os seus preceitos, e o prosélito do portão, o qual vivia ainda como estrangeiro na Judeia, embora observasse alguns dos seus costumes, podendo seguir o ritual à distância, no templo, junto à porta.

com bastante rigor, mas o outro me fosse totalmente desconhecido e se, por mais que eu desejasse tal coisa, me tivesse sido vedada a entrada naquele reino desconhecido, então, eu seria todavia capaz de produzir em mim uma representação desse reino. Ia andando até às fronteiras do reino meu conhecido, seguia sempre pela fronteira e, enquanto fazia isto, descreveria com este movimento o contorno daquele país desconhecido, obtendo uma representação geral, apesar de nunca lá ter posto os pés. Ora se este fosse um trabalho que me ocupasse bastante, se eu fosse infatigavelmente meticuloso, também por vezes poderia até vir muito bem a acontecer, estando eu nostálgico na fronteira do meu reino a lançar um olhar de anseio sobre aquele país desconhecido, o qual me era tão próximo e, porém, tão distante, que me caísse em sorte uma pequena e singular |73| manifestação. E se bem que eu sinta que a música é uma arte que exige experiência em alto grau para que dela se chegue a poder formar justificadamente uma opinião, então, volto a consolar-me, como tantas vezes, com o paradoxo que consiste em também se conseguir obter uma espécie de experiência no pressentimento e no desconhecimento; consolo-me com o facto de Diana[30], que nunca deu à luz, ter vindo em socorro das parturientes, possuindo mesmo esse dom inato de parteira desde criança, visto haver sido ela quem ajudou Latona nas dores de parto, aquando do nascimento da própria Diana.

O reino meu conhecido, cujas fronteiras mais extremas quero explorar para descobrir a música, é a linguagem. Se se quisesse ordenar os diferentes meios segundo um determinado processo de desenvolvimento, então, seríamos obrigados a colocar a linguagem e a música mais perto uma da outra, e é por isso que também se diz que a música é uma linguagem, o que é muito mais do que uma observação plena de espírito. Quando, designadamente, se tem desejo de ser levado pela espirituosidade, então, podia dizer-se que a escultura e a pintura são uma espécie de linguagem, dado em conta que qualquer expressão de uma ideia é uma linguagem, sendo que a essência da ideia é a linguagem. Por isso, as gentes espirituosas falam da linguagem da natureza e os padres piegas abrem por vezes o livro da natureza e lêem-nos qualquer coisa, que nem mesmo eles, nem os respectivos ouvintes, entendem. Se não se obtivesse melhor resultado desse comentário a não ser que a música é uma linguagem, nem sequer me incomodaria com ele, antes deixava que ficasse em claro e fosse tomado por aquilo que era. Mas não é assim que entretanto se passa. Só quando o espírito está suposto, a linguagem é investida nos seus direitos; porém, quando o espírito está suposto, tudo quanto não é espírito é excluído. Mas esta exclusão é determinação do espírito e, portanto, tendo em conta que a expulsão fará com

30 Na mitologia romana, Diana era a deusa da caça, da Lua e dos partos, tal como Ártemis na mitologia grega.



que seja aplicável, exige um meio de expressão que esteja determinado espiritualmente; este meio é a música. Mas um meio determinado pelo espírito é por essência linguagem; ora como a música é determinada espiritualmente, é com todo o direito chamada de linguagem.

Enquanto meio de expressão, a linguagem é considerada o meio espiritualmente determinado em absoluto; por isso, a linguagem é o meio de expressão das ideias propriamente dito. Nem é da minha competência, nem do interesse deste pequeno estudo, aprofundar o desenvolvimento desta matéria. Encontra aqui lugar apenas um único comentário que me conduz de volta à música. Na linguagem, o sensual, enquanto meio, está assim reduzido a mero instrumento e é continuamente negado. Não acontece assim com os outros meios de expressão. Seja na escultura, seja na pintura, o sensual não é |74| um mero instrumento, é antes uma parte que pertence ao conjunto, e também não deve ser continuamente negado, porque deve ser sempre visto conjuntamente. Seria uma observação particularmente distorcida acerca de uma escultura ou de uma pintura, se eu fosse observá-la de tal forma que me desse ao trabalho de pôr de parte o sensual, indo assim anular por completo a respectiva beleza. Na escultura, na arquitectura e na pintura, a ideia está ligada ao meio, mas o facto de a ideia não reduzir o meio a mero instrumento, o facto de não o negar continuamente, é como se fosse uma expressão para dizer que este meio não é capaz de falar. Também assim acontece na natureza. Por isso se diz com todo o direito que a natureza, e a arquitectura, e a escultura e a pintura são mudas; diz-se isto e com todo o direito, apesar de todos os ouvidos apurados e sensíveis que são capazes de as ouvir falar. Por isso, é uma tolice afirmar que a natureza é uma linguagem, e há tanta verdade quanto há inépcia, quando se diz que o mudo fala, visto que nem sequer é uma linguagem no sentido em que a linguagem gestual é. Ao invés, assim não acontece com a linguagem. O sensual é reduzido a mero instrumento e, como tal, relevado. Se um homem falasse de modo a que se ouvisse o estalar da língua, etc., então, estaria a falar mal; se alguém ouvisse de modo a ouvir vibrações no ar, em vez de palavras, então, estaria a ouvir mal; se um indivíduo lesse um livro de modo a fixar cada uma das letras, então, estaria a ler mal. É precisamente então que a linguagem é o meio perfeito, quando todo o sensual é nela negado. Também assim acontece com a música: o que é propriamente para ser ouvido liberta-se continuamente do sensual. Que a música, enquanto meio de expressão, não está à mesma altura da linguagem, já foi anteriormente recordado e, por isso, também eu disse que a música era uma linguagem num certo sentido.

A linguagem dirige-se ao ouvido. Nenhum outro meio faz o mesmo. O ouvido é por seu turno o sentido que está determinado mais espiritualmente. Estou em crer que a maioria das pessoas concordará comigo; se

alguém deseja esclarecimentos adicionais, sugiro-lhe que consulte o prefácio de «*Karrikaturen des Heiligsten*» de Steffens[31]. Além da linguagem, a música é o único meio que se dirige ao ouvido. Reside aqui de novo uma analogia e uma prova do sentido no qual a música é uma linguagem. Há muita coisa na natureza que se dirige ao ouvido, mas o que atinge o ouvido é aquilo que é puramente sensual e, portanto, a natureza é muda; e é uma fantasia caricata ouvir-se algo, porque se ouve uma vaca a mugir ou, o que talvez fosse pretensão maior, um rouxinol a cantar; é uma fantasia ouvir-se algo, é uma fantasia uma coisa ter mais valor do que a outra, porque tanto faz uma como a outra.

|75| A linguagem tem o seu elemento no tempo, todos os restantes meios têm o espaço como elemento. Portanto, só a música progride no tempo. Mas o facto de progredir no tempo é por sua vez uma negação do sensual. O que as restantes artes produzem deixa entrever a respectiva sensualidade justamente através do seu subsistir no espaço. Ora há por seu turno muita coisa na natureza que progride no tempo. Por exemplo, quando um ribeiro murmura, continuamente murmurando, parece existir aí uma determinação temporal. No entanto, isso não é assim, e conquanto haja alguém que acabe por aceitar que deve estar aqui presente uma determinação do tempo, então deverá dizer-se que assim é, sendo que é, contudo, determinada espacialmente. A música não existe para além do instante em que é executada, e mesmo que alguém até soubesse ler muito bem partituras e tivesse uma imaginação suficientemente vívida, nem sequer poderia negar que a música, enquanto é lida, existe apenas em sentido figurado. Existe propriamente apenas quando é executada. Tal poderia parecer uma imperfeição desta arte em comparação com o conjunto das outras artes, cujas produções subsistem de maneira permanente, porque têm o seu subsistir no sensual. E contudo, não é assim. Trata-se antes de uma prova de que a música é uma arte mais elevada, mais espiritual.

Ora se eu partir da linguagem e, por intermédio de um movimento de penetração, se eu escutar de certo modo a música que dela sai, então, o assunto afigura-se mais ou menos assim. Se eu admitir que a prosa é a forma da linguagem que mais afastada está da música, então, já observo no discurso oratório, na construção sonora dos períodos, uma toada do musical que emerge cada vez mais forte através de patamares diferentes no discurso poético, na construção do verso, na rima, até que por fim o musical se desenvolveu tanto que a linguagem cessa e tudo passa a ser música. Esta é

31 *Caricaturen des Heiligsten* [Caricatura do Sagrado], vols. I-II, Leipzig, 1819-1821, obra de Heinrich Steffens (1773-1845), poeta e filósofo alemão; vd. *Einleitung* [Introdução], vol. II, pp. 82-120, onde o autor analisa as ligações entre a música e a linguagem, considerando o ouvido como o sentido mais espiritual.



uma expressão favorita usada pelos poetas para denotar que de certa forma renunciam à ideia, a ideia desaparece diante deles, e tudo acaba em música. Poderia aqui parecer que a música é um meio ainda mais perfeito do que a linguagem. No entanto, este é um desses maus entendimentos langorosos que só nascem de cabeças ocas. Que se trata de um mau entendimento, volta a ser adiante demonstrado; limitar-me-ei aqui a chamar a atenção para a assinalável circunstância de deparar outra vez com a música, designadamente através de um movimento em sentido oposto, designadamente quando desço da prosa penetrada pelo conceito até chegar às interjeições, as quais são por seu turno musicais, tal como por sua vez os primeiros balbucios da criança são efectivamente |76| musicais. No entanto, não cabe aqui certamente discutir se a música é um meio mais perfeito do que a linguagem, ou se a música é um meio mais rico do que a linguagem, a menos que se admita que dizer «uhm» tem mais valor do que um pensamento acabado. Mas concluir-se-á daqui que, onde quer que a linguagem cessa, eu encontro o musical? Entretanto, esta pode bem ser a expressão mais perfeita para dizer que a música faz fronteira com a linguagem onde quer que seja. Daqui se depreende simultaneamente como isso se encadeia com o mau entendimento que consiste em fazer da música um meio mais rico do que a linguagem. Na medida em que a linguagem cessa, a música começa, na medida em que tudo é musical, como é uso dizer-se, então, não vai para a frente, mas sim para trás. Daqui se conclui que eu, e talvez também os entendidos me dêem razão neste ponto, nunca senti simpatia pela música sublime da qual se opina não ter necessidade da palavra. Em regra, opina-se que é, designadamente, superior à palavra, embora seja inferior. Ora alguém podia decerto levantar-me a seguinte objecção: se é verdade que a linguagem é um meio mais rico do que a música, então, é inconcebível que esteja ligada a uma tão grande dificuldade para se discorrer do ponto de vista estético sobre o musical; é inconcebível que a linguagem aqui se mostre sempre como um meio mais pobre do que a música. No entanto, nem isto é inconcebível, nem é inexplicável. A música exprime sempre, designadamente, o imediato na sua imediaticidade; conclui-se daqui também que, em relação à linguagem, a música se mostra do princípio ao fim, mas torna-se igualmente inteligível que é um mau entendimento dizer-se que a música é um meio mais perfeito. Na linguagem reside a reflexão e, por isso, a linguagem não pode enunciar o imediato. A reflexão mata o imediato e, por isso, é impossível enunciar o imediato na linguagem, mas esta aparente pobreza da linguagem é precisamente a sua riqueza. O imediato é, designadamente, o indeterminável e, por isso, a linguagem não pode concebê-lo; mas o facto de ser isso o indeterminável não é perfeição sua, é antes falta dela, o que é indirectamente reconhecível de muitas maneiras. Assim, e apenas para introduzir um exemplo, diz-se: «não sei pro-

priamente adiantar porque faço eu isto ou aquilo desta ou daquela maneira, faço-o de ouvido». Utiliza-se amiúde, para coisas que não têm relação alguma com o musical, uma expressão retirada da música, mas que designa ao mesmo tempo o obscuro, o inexplicável, o imediato.

Ora se o imediato determinado espiritualmente é aquilo que propriamente chega a ter expressão na música, então, pode voltar a perguntar-se mais rigorosamente [77] de que espécie é o imediato que é, em essência, o objecto da música. O imediato determinado espiritualmente pode estar: ou determinado de modo a cair sob a alçada do espírito[32], podendo decerto encontrar a sua expressão no musical, mas esse imediato não pode todavia ser o objecto absoluto da música, visto que, quando está determinado de modo a cair na alçada do espírito, então, denota-se por essa via que a música está num domínio alheio, criando um prelúdio que é continuamente relevado; ao invés, se o imediato está determinado espiritualmente, determinado de modo a cair fora da alçada do espírito, então, a música tem aqui o seu objecto absoluto. Para o primeiro imediato, é inessencial que esteja expresso na música, ao passo que lhe é essencial tornar-se espírito e, portanto, estar expresso na linguagem; para o segundo, é essencial estar expresso na música, só aí pode ser expresso, não pode ser expresso na linguagem, visto que está determinado espiritualmente de modo a ficar fora do espírito e, por conseguinte, fora da linguagem. Mas o imediato que assim fica excluído do espírito é a imediaticidade sensual, a qual pertence ao cristianismo e tem na música o seu meio absoluto, e torna-se também assim explicável o facto de na Antiguidade a música não ter sido propriamente desenvolvida[33], pertencendo antes ao mundo cristão. A imediaticidade é então o meio para o imediato, o qual, determinado espiritualmente, é determinado de modo a ficar fora do espírito. É óbvio que a música pode exprimir muitas outras coisas, mas este é o seu objecto absoluto. Também é simples de observar como a música é um meio mais sensual do que a linguagem, dado que, na

32 Neste passo, os editores de SKS seguem o texto da segunda edição de *Enten-Eller*, em detrimento de outra estruturação sintáctica constante da primeira edição, na qual a disjunção está desde logo expressa no início do período: «O imediato determinado espiritualmente pode estar determinado ou de modo a cair sob a alçada do espírito ou de modo a cair fora da alçada do espírito. Quando o imediato determinado espiritualmente está determinado de modo a cair sob a alçada do espírito, pode [...]»; vd. SV1, vol. I, p. 52.

33 Ideia originalmente avançada por E. T. A. Hoffmann (1776-1822) no seminal ensaio *Beethovens Instrumental-Musik* [A Música Instrumental de Beethoven], de 1813-1814, cuja versão preliminar havia sido publicada em 1810 como recensão à *Quinta Sinfonia* de Beethoven; Hoffmann prossegue este curso de ideias em *Alte und neue Kirchenmusik* [Antiga e Moderna Música Sacra] de 1814; vd. *E. T. A. Hoffmanns ausgewählte Werke in fünf Bänden*, edição de Martin Hürlimann, vols. I-V, Zurique: Atlantis Verlag, 1956; vol. I, *Autobiographische, musikalische und Vermischte Schriften* [Escritos Autobiográficos e Musicais e de Índole Vária], pp. 422-433.



música, se coloca de facto muito mais peso na vibração sensual do que na linguagem.

A genialidade sensual é pois o objecto absoluto da música. A genialidade do sensual é absolutamente lírica e explode na música com toda a sua impaciência lírica; está, designadamente, determinada espiritualmente e por isso é força, vida, movimento, permanente desassossego, permanente sucessão, mas este desassossego, esta sucessão, não a enriquecem, ela permanece constantemente a mesma, não se desdobra, antes irrompe explosivamente como num só fôlego. Ora houvesse eu de designar este lirismo com um único predicado, então, teria de dizer que ressoa; e com isto regresso novamente à genialidade sensual como sendo aquela que se mostra de maneira imediata e musical.

Sei que a respeito deste ponto até eu podia dizer muito mais, que será coisa fácil para os entendidos [78] deixar tudo esclarecido de uma maneira completamente diferente; estou convicto (visto que ninguém, tanto quanto eu sei, efectuou um ensaio sobre isso, ou deu a cara por isso, já que continua a repetir-se, apenas e sempre, que a coroa entre as óperas[34] é *Don Juan* de Mozart, sem desenvolver o que é a sua opinião, apesar de todos o dizerem de um modo que demonstra obviamente que queriam dessa forma dizer algo mais do que «*Don Juan* é a melhor ópera») de que entre esta e todas as outras óperas há uma diferença qualitativa, uma diferença que não será certamente de procurar em outra coisa que não seja a relação absoluta entre ideia, forma, matéria e meio[35]; como sou eu a dizer que se relacionam desta

34 Vd. o seguinte comentário atribuível a J. L. Heiberg, na rubrica «Theatret» [O teatro], «Don Juan» in *Kjøbenhavns flyvende Post* [Correio Volante de Copenhaga], 1827, número 79, 1 de Outubro (Edição impressa, vol. I, pp. 325 e segs.): «*denne Krone af alle Operaer*» [«esta coroa de todas as óperas»]. A expressão foi retomada em 1833 pelo poeta Frederik Paludan-Müller (1809-1876) no poema *Dandserinden* [A Bailarina], 1970, p. 8; 1.ª edição em 1833, 2.ª em 1834, 3.ª em 1837: «*[Tide er det] Hvor alle Konsters Moder, Harmoni, / / Af Smiil og Taarer sine Krandse flettter, / Naar Himmel, helved for vort Øre klang / / I Operaens Krone, Don Juan*» [«[É o tempo] Em que toda a matriz das artes, a harmonia, / tecendo grinaldas de sorrisos e lágrimas, / quando soou infernal aos nossos ouvidos o céu / na coroa da ópera, Don Juan»]. Informação gentilmente cedida por R. Purkarthofer.

35 Depois do elogio de Mozart, Kierkegaard continua a cumprir textualmente os ditames de Robert Schumann (1810-1856) para a elaboração de uma crítica musical (itálicos nossos): «[...] *nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d.i. nach der* Form *(des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der musikalischen* Komposition *(Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besonderen* Idee, *die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über* Form, Stoff, Idee *waltet.*» [«[...] segundo quatro pontos de vista, de acordo com os quais se pode examinar uma obra musical, i. e., a forma (o todo, as partes isoladas, os períodos, as frases), a composição musical (harmonia, melodia, frase, trabalho, estilo), a ideia principal, que o artista quis representar, e o espírito, que rege a forma, a matéria e a ideia»]; vd. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* [Es-

maneira, então, fui eu quem rompeu o silêncio. Talvez eu tenha sido algo precipitado, talvez viesse a conseguir dizê-lo melhor, tivesse eu ainda aguardado algum tempo, talvez, não sei, mas sei que não me precipitei para ter a alegria de vir a falar, sei que não me precipitei por temer que um entendido houvesse de fazer isso primeiro, mas por recear que, se também eu mantivesse silêncio, então, as pedras[36] haveriam de começar a falar em honra de Mozart, para vergonha de todos os homens a quem foi concedido falar.

Admito que aquilo que até agora ficou dito é relativamente suficiente tendo em conta esta pequena investigação, dado que há-de essencialmente servir para abrir caminho à denominação dos estádios eróticos imediatos, tal como aprendemos a conhecê-los em Mozart[37]. Antes de passar entretanto a esse ponto, gostaria ainda de introduzir uma constatação, a qual, partindo de uma outra perspectiva, pode guiar o pensamento na relação absoluta entre a genialidade do sensual e o musical. Como é sabido, a música foi sempre objecto da desconfiada atenção do zelo religioso. Não contitui ocupação nossa vir aqui saber se há ou não há razão neste ponto, pois que, com efeito, tal coisa teria apenas interesse religioso; em contrapartida, não deixa de ter significação atentar no que até aqui ficou determinado. Se eu seguir o fervor religioso a este respeito, então, sou capaz de determinar o rumo do movimento assim, de uma maneira muito geral: quanto mais severa é a religiosidade tanto mais se abdica da música e se destaca a palavra. A este respeito, os diferentes estádios estão representados na história mundial. O último estádio exclui por completo a música e apoia-se unicamente na palavra. Eu podia abrilhantar o que aqui disse com uma multiplicidade de observações singulares; não quero entretanto fazê-lo, quero simplesmente introduzir umas palavras de um presbiteriano, tal como aparecem num conto de Achim von Arnim[38]: «*Wir* [79] *Presbyterianer halten die*

critos Reunidos sobre a Música e os Músicos] Leipzig: 1854; Reprint Ausgabe, Wiesband: Breitkopf & Härtel, 1985, vol. I, p. 118.

36 Vd. Lucas, 19:40: «E respondendo ele, disse-lhes: Digo-vos que, se estes se calarem, as próprias pedras clamarão.»

37 Para uma análise pormenorizada do contexto musical que está na origem das observações e comentários de Kierkegaard a Mozart, designadamente, o seu conhecimento da crítica musical contemporânea da autoria de Hector Berlioz (1803-1869), Robert Schumann (1810-1856), Richard Wagner (1813-1883) e Franz Liszt (1811-1886), bem como a sua participação na fundação da primeira sociedade musical em Copenhaga, vd. Elisabete M. de Sousa, *Formas de Arte: A Prática Crítica de Berlioz, Liszt, Kierkegaard e Schumann*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

38 Retirado da *Novelle* de Ludwig Achim von Arnim, *Owen Tudor*, de 1821; edição consultada pelo autor: *Novellen*, edição de W. Grimm, vols. I-VI, Berlim, 1839-1842; vol. II, p. 260; edição moderna: Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen* [Romances e Narrativas Completos], edição de Walther Migge, vols. I-III, Munique: Carl Hansen, 1962-1965; vol. III, 1965, p. 73.



*Orgel für des Teufels Dudelsack, womit er den Ernst der Betrachtung in Schlummer wiegt, so wie der Tanz die guten Vorsätze betäubt.*»[39] Isto tem de ser considerado como uma réplica *instar omnium*[40]. Ora que motivo pode ser invocado para excluir a música, fazendo assim da palavra o único elemento dominante? Que a palavra pode confundir os espíritos tanto quanto a música, quando é mal usada, todas as seitas restauradas seguramente o admitirão. Tem pois de haver uma diferença qualitativa entre elas. Mas espírito é aquilo que o fervor religioso quer ver expresso, por isso exige a linguagem, que é o meio específico do espírito, e rejeita a música que é para eles um meio sensual, sendo sempre, aliás, um meio imperfeito para exprimir o espírito. Se o fervor religioso tem razão ao excluir a música, é uma outra questão, como já foi dito; em contrapartida, é possível que a observação que faz sobre a relação entre a música e a linguagem esteja completamente certa. A música não necessita, designadamente, de ser de todo excluída, mas tem de ver-se que, no domínio do espírito, é todavia um meio imperfeito, e que não pode, portanto, ter o seu objecto absoluto no espiritual imediato, determinado como espírito. Isto não acarreta de modo algum que seja necessário considerá-la como obra do diabo, mesmo quando os nossos tempos hajam de oferecer muitas provas terríveis do poder demoníaco com que a música pode agarrar um indivíduo, e esse indivíduo, por sua vez, arrasta e prende a multidão, em especial as mulheres, na armadilha sedutora da angústia, com todo o provocante poder da volúpia. Isto não acarreta de todo que seja necessário considerá-la como uma obra do diabo, mesmo quando se constata com uma espécie de secreto horror que esta arte, mais do que qualquer outra arte, arrebata muitas vezes os seus seguidores de um modo assustador, um fenómeno que muito estranhamente parece escapar à atenção dos psicólogos e das gentes, excepto quando numa vez particular ficam alarmados com o grito de angústia de um indivíduo desesperado. Merece entretanto ser assinalado que nas lendas populares e, portanto, na consciência popular de que a lenda é expressão, o musical é sempre o demoníaco[41]. Como exemplo, recorro a *Irische Elfenmärchen*, de Grimm, 1826, pp. 25, 28, 29, 30[42].

39 Em alemão no original: «Nós, os presbiterianos, consideramos que o órgão é a gaita-de-foles do diabo, com a qual ele embala até dormir a seriedade da contemplação, tal como a dança deixa os bons propósitos atordoados.»

40 Em latim no original: «em vez de outras».

41 E também no mundo musical; Niccòlo Paganini (1782-1840) cultivava uma imagem cénica sombria e misteriosa que, uma vez aliada aos prodígios de virtuoso, contribuiu para o atributo de demoníaca à sua música e à sua execução.

42 *Irische Elfenmärchen* [Contos de Elfos da Irlanda], tradução dos irmãos Grimm, Leipzig, 1826, da obra de Thomas Crofton Croker (1798-1854), *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* [Lendas de Fadas e Tradições do Sul da Irlanda],

Ora no tocante aos estádios erótico-imediatos[43], tudo o que sei dizer a esse respeito fico a devê-lo única e exclusivamente a Mozart, a quem eu de uma maneira geral tudo devo. Como entretanto a classificação que eu queria aqui ensaiar só pode ser atribuída a Mozart indirectamente, em combinação com um terceiro, sujeitei-me eu próprio à prova, bem como à classificação, antes de me lançar seriamente ao trabalho, |80| não fosse eu de algum modo privar-me a mim próprio, ou ao leitor, da alegria de admirar as obras imortais de Mozart. Quem quiser ver Mozart na sua verdadeira grandeza imortal tem de tomar em consideração o seu *Don Juan*; comparado com *Don Juan*, tudo o mais é casual, inessencial. Porém, observando agora *Don Juan* para ver conjuntamente nele coisas particulares de outras óperas de Mozart sob este ponto de vista, então, fico convencido de que nem se rebaixa Mozart, nem ninguém se prejudica a si próprio, ou prejudica o seu próximo. Ter-se-á então oportunidade de rejubilar com o facto de a própria potência da música se esgotar na música de Mozart.

De resto, quando acima utilizei, e continuo adiante a utilizar, a expressão «estádio», não terá de ser assumido como se cada um desses estádios, isolado, existisse autonomamente fora um do outro. Poderia talvez ter usado com maior propriedade a expressão «metamorfose». Os diferentes estádios tomados no seu conjunto constituem o estádio imediato, e tornar-se-á inteligível a partir daqui que os estádios enquanto singulares são mais uma manifestação de um predicado, de molde a que todos os predicados se precipitem na riqueza do último estádio, pois este é o estádio propriamente dito. Os outros estádios não têm qualquer existência autónoma; para si mesmos, são apenas para a representação, e daí chegar-se também a ver a respectiva casualidade diante do último estádio. Como entretanto encontraram na música de Mozart uma expressão em separado, então, falarei deles em separado. Acima de tudo, não terá, no entanto, de pensar-se em diferentes patamares de consciência, pois nem mesmo o último estádio alcançou ainda consciência; estou sempre a tratar do imediato na sua perfeita imediaticidade.

É óbvio que também aqui não faltam as dificuldades que sempre se levantam, quando se quer tomar a música como objecto para uma observação estética. As dificuldades no que acima foi dito residiam principalmente no facto de, querendo eu demonstrar, seguindo o curso do pensamento, como a genialidade do sensual é o objecto essencial da música, isso poder apenas ser propriamente demonstrado através da música, tal como também eu

Londres, 1825; a presente referência pertence a *Der kleine Sackpfeifer* [O Pequeno Tocador de Gaita].

43 O esboço inicial de uma teoria dos estádios do desejo encontra-se na entrada do diário de 26 de Janeiro de 1836; vd. *Pap.* I C 125, BB:24, SKS, vol. 17, p. 113.



próprio de facto cheguei a esse conhecimento através da música. A dificuldade com que a secção adiante se defronta está mais perto de ser a seguinte: aquilo que a música exprime, e que constitui aqui objecto de discussão, é essencialmente o objecto da música propriamente dito, e a música exprime-o logo de uma maneira muito mais perfeita do que aquela que é possível à linguagem, a qual, junto daquela, assume para si um aspecto muito pobre. Claro que se eu aqui me ocupasse dos diferentes patamares de consciência, é óbvio que a vantagem estaria então do meu lado e |81| do lado da linguagem, mas não é esse o caso aqui. Portanto, aquilo que se trata de desenvolver aqui só pode alcançar significação para quem ouviu e permanece continuamente ouvindo. Para ele, talvez possa conter um único sinal singular que possa movê-lo a ouvir outra vez.

## Primeiro Estádio[44]

O primeiro estádio está sugerido no *Pajem*[45] de *Figaro*[46]. Não importa obviamente ver aqui no pajem um indivíduo singular, coisa que se fica facilmente tentado a fazer, quando, em pensamento ou na realidade, se vê o pajem apresentado por uma pessoa. É difícil, então, evitar, o que em parte também é o caso do pajem na obra, que nada de casual, nenhuma ideia intrusa venha imiscuir-se, para que ele não chegue a ser mais do que aquilo que deve ser, pois em certo sentido passa instantaneamente a ser tal coisa, assim que se torna indivíduo. Porém, ao tornar-se mais, torna-se menos, cessa de ser a ideia. Por isso, não é possível atribuir-lhe réplicas, tornando-se antes a música a única expressão adequada, e é por isso de assinalar que tanto *Figaro* como *Don Juan*, tal como saíram das mãos de *Mozart*, perten-

44 Das óperas de Mozart no seu conjunto, Kierkegaard, em tempo útil para a redacção deste capítulo, viu as três que estão na origem destes três estádios, e eventualmente *O Rapto do Serralho*, representado sete vezes entre 1829 e 1837. *As Bodas de Fígaro* contou com sessenta e cinco récitas entre 1821 e 1838; e *Don Juan* (Kruse), com oitenta e nove entre 1807 e 1845; *A Flauta Mágica* contou com trinta e uma representações entre 1825 e 1842.

45 Na ópera de Mozart e Da Ponte *Le Nozze di Figaro* [As Bodas de Fígaro] de 1786, Cherubino está apaixonado pela Condessa, mas sente-se atraído por todas as mulheres em geral. Versão dinamarquesa: *Figaros Giftermaal eller Den gale Dag. Syngestykke i fire Akter, oversat til Musik af Mozart efter den italienske Omarbeidelse af Beaumarchais' franske Original* [As Bodas de Fígaro ou a Jornada Louca. Peça musical em cinco actos, traduzida para a música de Mozart, de acordo com a versão italiana do original francês de Beaumarchais], tradução de N. T. Bruun, Copenhaga, 1817; doravante mencionada como *Giftermaal*.

46 Fígaro é a personagem principal da mesma ópera, mas Kierkegaard usa frequentemente o nome da personagem para se referir à ópera.

cem à *opera seria*[47]. Ora se se considerar o pajem como uma personagem mítica, então, encontrar-se-á expresso na música o que é próprio do primeiro estádio.

Desperta o sensual, embora não para movimento, mas antes para calma aquiescência, não para júbilo e alegria, mas para melancolia profunda. O desejo ardente[48] ainda não está desperto, é pressentido melancolicamente. Neste desejo reside sempre o que é desejado, o qual aumenta a partir do desejo, mostrando-se num amanhecer gerador de confusão. Esta relação dá-se diante do sensual, distancia-se do sensual através de nuvens e neblinas, aproxima-se através do reflexo por elas emitido. O que vier a tornar-se objecto de desejo é possuído pelo desejo, mas este possui-o sem que o tenha desejado e, assim sendo, não o possui. Dolorosa (mas também por via da sua doçura, enfeitiçante e encantatória) é esta contradição que neste estádio ressoa com a sua nostalgia e a sua melancolia. A dor deste estádio não reside, designadamente, no facto de ser excessivamente escassa, mas antes no facto de ser excessiva. O desejo é desejo tranquilo, o anseio é anseio tranquilo, a exaltação é exaltação tranquila, na qual o objecto desponta ficando tão perto do desejo que está dentro |82| dele. O desejado paira sobre o desejo, afunda-se nele, sem que todavia este movimento ocorra por via da própria força de atracção do desejo, ou porque seja desejado. O desejado não desaparece, não se esgueira do abraço do desejo, visto que então o desejo iria justamente despertar; mas sem que seja desejado está diante do desejo que, justamente por isso, fica melancólico, por não ser capaz de chegar a desejar. Assim que o desejo desperta, ou melhor, no seu despertar e com o seu despertar, o desejo e o objecto do desejo separam-se, o desejo respira pois são e livre, ao passo que anteriormente não conseguia respirar diante do desejado. Quando o desejo não está desperto, encanta e fascina o desejado, chega mesmo a angustiá-lo. O desejo tem de ter ar, tem de explodir, o que acontece ao ficarem separados; o desejado põe-se em fuga, tímida e pudicamente como uma mulher, dá-se a separação entre eles, o desejado desaparece *et apparet sublimis*[49], ou em

47 *Sic*. Na realidade, *dramma giocoso* é a classificação original de *Don Giovanni*. *Opera seria* está aqui utilizado como sinónimo de drama musical com recitativo.

48 Aqui, «*Attraa*». Vd. nota 10 no capítulo «*Diapsalmata*». A partir daqui todas as ocorrências de «desejo» correspondem a «*Attraa*» ou a «*Ønske*».

49 Em latim no original: «e aparece suspenso». Vd. Virgílio, *Georgica* [Geórgicas], livro I, v. 404: «*Adparet liquido sublimis in aere Nisus*»; edição consultada pelo autor: *P. Virgilii Maronis opera* [Obras de P. V. M.], edição de J. Baden, vols. I-II, Copenhaga, 1778-1780; vol. I, p. 124. Segundo a tradução de Agostinho da Silva: «No firmamento límpido, bem alto, Niso aparece», vd. «Geórgicas», in Virgílio, *Obras de Virgílio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, tradução do latim de Agostinho da Silva, Lisboa: Temas e Debates, 1999, 2.ª edição, p. 68.



qualquer caso, fora do desejo. Quando se pinta todo o tecto de uma sala com personagens umas ao lado das outras, rebaixa-se assim o tecto, dizem os pintores; utilizando uma única personagem, leve e fugaz, soergue-se então o tecto. Acontece o mesmo na relação entre o desejo e o desejado no primeiro e no último estádio.

O desejo, que neste estádio está apenas presente como um pressentimento de si mesmo, fica pois sem movimento, sem desassossego, é apenas suavemente agitado por uma inexplicável emoção interior, e tal como a vida da planta está presa à terra, assim está ele mergulhado em tranquilo anseio presencial, absorto na contemplação, e não é capaz de esgotar o seu objecto, porque não há essencialmente qualquer objecto em sentido mais profundo e, contudo, esta falta de objecto não é objecto seu, pois, estivesse ele prontamente assim em movimento e, então, ficaria determinado[50], se não fosse de outro modo, então, seria na mágoa e na dor, mas mágoa e dor não têm em si a contradição que é própria da melancolia e do abatimento profundo, a equivocidade que constitui a doçura do que é melancólico. Apesar de neste estádio o desejo não estar determinado como desejo, apesar de este desejo (pressentido naquilo que ao seu objecto diz respeito) estar completamente indeterminado, possui todavia uma única determinação, a saber, é infinitamente profundo. À semelhança de Thorn[51], bebe por um corno cuja extremidade se ergue do oceano; contudo, o motivo pelo qual não consegue sorver para si o respectivo objecto não reside no facto de este ser infinito, mas antes no facto de esta infinitude não poder tornar-se para ele um objecto. O sorvo do desejo |83| não designa de todo uma relação com o objecto, é antes idêntico ao seu suspiro, e este é infinitamente profundo.

Em harmonia com a descrição aqui dada do primeiro estádio, acaba por se revestir de grande significação o facto de o papel do pajem estar composto, no respeitante à música, para ser atribuído a uma voz feminina. O que há de contraditório neste estádio como que está sugerido nesta contradição, o desejo está tão indeterminado, o objecto está tão escassamente separado, que o desejado repousa no desejo de um modo andrógino, tal como na vida vegetal o macho e a fêmea se encontram numa única flor.

50 Aqui, «*determineret*».

51 Na mitologia nórdica, Thorn é incapaz de esvaziar o corno pelo qual bebe, já que o seu inimigo ligara a extremidade do corno ao mar. Vd. J. B. Møinichen, *Nordiske Folks Overtroe, Guder, Fabler og Helte, indtil Frade 7 Tider* [Superstições, Deuses, Fábulas e Heróis do Povo Nórdico até aos Tempos de Frode VII], Copenhaga, 1800, pp. 436-438; o episódio também está narrado por A. Oehlenschläger, *Thors Reise til Jothunheim. Et episk Digt i 5 Sange* [A Viagem de Thor para Jothunheim. Um Poema Épico em Cinco Cantos], *Nordiske Digte* [Poemas Nórdicos], Copenhaga, 1807; canto IV, vv. 23-41, pp. 82-88, e canto V, v. 24, p. 111.

O desejo e o desejado ficam unidos na unidade que há em serem ambos *neutrius generis*[52].

Apesar de a réplica não pertencer ao pajem mítico, mas ao pajem da peça, a personagem poética *Cherubino*, e, consequentemente, apesar de não ser possível neste contexto reflectir sobre ela, visto que por um lado não pertence a Mozart e, por outro, expressa algo inteiramente diferente daquilo que aqui se discute, quero todavia destacar com maior pormenor uma réplica em particular[53], porque me proporciona ocasião para denotar este estádio em analogia com um estádio posterior. *Susanna*[54] troça de Cherubino, porque de certo modo ele também está apaixonado por *Marseline*[55] e o pajem não tem à mão outra resposta que não seja: é uma mulher. No tocante ao pajem da obra, é essencial que o pajem se apaixone pela condessa, e não é essencial que ele se apaixone por Marseline; o pajem é uma mera expressão indirecta e paradoxal para a intensidade da paixão que o deixa preso à condessa. No tocante ao pajem mítico, é igualmente essencial que esteja apaixonado pela condessa e por Marseline, a feminilidade é, designadamente, o objecto do pajem, e ambas a têm em comum. Por isso, quando mais tarde ouvimos sobre Don Juan:

> Até as coquetes de sessenta
> Alegre, ele à lista acrescenta[56],

trata-se pois da analogia perfeita, só que a intensidade e a determinação do desejo estão muito mais desenvolvidas.

Ora houvesse eu de me arriscar num ensaio para designar com um único predicado o que é próprio da música de Mozart no tocante ao pajem de *Fígaro*, e iria dizer, então: está ébrio de amor; mas tal como todos os estados de embriaguez também a embriaguez de amor é, então, capaz de produzir efeito de dois modos: ou dilata a transparente alegria de viver, ou adensa a turva melancolia. É este último o caso da música neste passo, e também está certo que assim seja; |84| a música não é capaz de fornecer o fundamento desse efeito, isso está fora do seu alcance; e nem mesmo as

52 Em latim no original: «género neutro».
53 Vd. Acto I, cena V; *Givtermaal*, pp. 20 e segs.
54 Na peça de Beaumarchais, como na ópera de Mozart, Susana, camareira da Condessa, está noiva de Fígaro e sofre o assédio do Conde.
55 Marcelline aparece para cobrar dívidas a Fígaro, é objecto de ciúme pela parte de Susana, até se descobrir que é afinal a mãe que enjeitara Fígaro.
56 Tradução adaptada dos versos da ária do catálogo na versão de Kruse, p. 21; *Don Giovanni*, Acto I, cena 4. Kierkegaard cita com uma variação: «*Fryd*» em vez de «*Lyst*», i. e., «júbilo», em vez de «volúpia» (edição de 1807, p. 23), e em vez de «*Smiil*», i. e., «sorriso» (edição de 1822, p. 226).



palavras são capazes de exprimir a disposição, é demasiado pesada e densa para que as palavras a possam sustentar, só a música consegue transmiti-la. O fundamento da melancolia do pajem reside numa profunda contradição interior, para a qual procurámos chamar a atenção no que acima ficou dito.

Deixamos agora o primeiro estádio que é denotado pelo pajem mítico; deixamos que continue a sonhar melancolicamente com aquilo que ele tem, que continue a desejar com melancolia o que possui. Nunca vai mais além, nunca sai do mesmo lugar, pois os seus movimentos são ilusórios e, assim sendo, nada são. Passa-se de maneira diferente com o pajem da obra; com uma verdadeira e sincera amizade, quereríamos interessar-nos pelo seu futuro, felicitá-lo por ter subido a capitão, convidá-lo ainda uma vez a beijar Susanna na despedida[57]; não denunciaremos a marca que traz na testa[58], que mais ninguém é capaz de ver a não ser quem já sabe; mas mais do que isto, também não, meu bom Cherubino, ou então, chamemos o conde, para assim logo dizer: «Que saia já, da porta para fora, que vá para o regimento, já não é criança nenhuma, não há ninguém que o saiba melhor do que eu.»[59]

## Segundo Estádio

Este estádio está denotado no *Papageno*[60] em *A Flauta Mágica*. Importa aqui obviamente separar de novo entre o essencial e o casual, evocar o Papageno mítico e esquecer a personagem real na obra, residindo aqui a particularidade no facto de esta personagem da obra ter surgido associada a toda a espécie de galimatias hesitantes. A este respeito, não seria destituído de interesse percorrer toda a ópera para mostrar como o tema, observado enquanto tema operático, erra quanto ao seu fundamento mais profundo. Ao mesmo tempo, não se sentiria aqui a falta da ocasião para iluminar o erótico de um novo lado, na medida em que se assume que o modo como aquilo que foi feito para aí colocar uma intuição ética mais profunda, para que

57 Vd. Acto I, cena VIII, que culmina na ária de Fígaro *Non più andrai…*; na versão dinamarquesa: *Du lille Captain!*, *Givtermaal*, p. 36.
58 Vd. *Givtermaal*, Acto III, cena 13, p. 109, quando a Condessa beija Cherubino na testa; Acto III, cena 15, p. 112, para a evocação de Cherubino.
59 A réplica não consta do libreto, embora reflicta a troca de palavras entre o Conde e a Condessa; Acto I, cena 8, *Givtermaal*, p. 35.
60 Papageno, o passarinheiro, é uma das personagens principais de *Die Zauberflöte* [A Flauta Mágica], de 1791, sobre um libreto de Emanuel Schikaneder (1751-1812). Versão dinamarquesa: *Trylleføiten. Syngestykke i to Acter af Emmanuel Schickaneder. Oversat til Mozarts Musik* ved N. T. Bruun [A Flauta Mágica. *Singspiel* em Dois Actos de E. S., Traduzido para a Música de Mozart por N. T. Bruun], Copenhaga, 1816; doravante mencionada por *Trylleføiten*.

esta seja ensaiada com toda a espécie de provações dialécticas mais significativas, é um golpe de audácia, que se atreveu a ir totalmente para além das fronteiras da música, a tal ponto que, até mesmo para um Mozart, teria sido impossível emprestar-lhe algum interesse mais profundo. A tendência definitiva nesta ópera é precisamente [85] aquilo que nela há de não-musical e, por isso, apesar de alguns números de concerto perfeitos e de algumas expressões patéticas profundamente emocionadas, continua a não ser de modo algum uma ópera clássica. Não obstante, não podemos ocupar-nos de tudo isto na presente pequena investigação. Só temos de dedicar-nos a Papageno, o que constitui uma grande vantagem para nós, se não por outro motivo, então, que seja porque nos exime de qualquer ensaio que queira explicar a significação da relação de Papageno com *Tamino*[61], uma relação aparentemente tão aprofundada e ponderada, no que diz respeito ao plano geral, que para ponderação pura e simples quase se torna impensável.

Para um ou outro dos leitores, semelhante tratamento de *A Flauta Mágica* poderia talvez parecer arbitrário, tanto por ver coisas a mais em Papageno como por ver coisas a menos em todo o resto da ópera; talvez não viesse a poder aprovar a nossa conduta, residindo o fundamento no facto de não estar de acordo connosco quanto ao ponto de partida para qualquer comentário sobre a música de Mozart. Em nossa opinião, o ponto de partida é, designadamente, *Don Juan*, e é simultaneamente nossa convicção que se mostra mais veneração por Mozart quando se diferencia *Don Juan* das restantes óperas, sem que por isso eu queira negar a significação de tomar uma ópera particular como objecto de comentário especial.

O desejo ardente acorda e, tal como sempre acontece quando só se repara que se esteve a sonhar no instante em que se acorda, também aqui o sonho já acabou. Este despertar com o qual o desejo acorda, este abalo, separa o desejo do objecto e faculta um objecto ao desejo. Trata-se de uma determinação dialéctica que tem de ser retida com acutilância: só na medida em que há objecto, há desejo; só na medida em que há desejo, há objecto; o desejo e o objecto são um par de gémeos, em que um não veio ao mundo antes do outro, nem sequer uma ínfima parte de um instante. Mas apesar de assim terem vindo ao mundo absolutamente ao mesmo tempo e, se bem que não haja entre eles o espaço de tempo que habitualmente há entre os gémeos, então, a significação deste vir à existência não é ficarem unidos, mas, pelo contrário, ficarem separados. Mas este movimento do sensual, este abalo telúrico, abre por um instante uma infinita fissura entre o desejo e o respectivo objecto; mas como o princípio motor

61 Papageno e Tamino partilham a busca pelo amor, constituindo um par antinómico quanto à ideia que têm do amor e quanto à motivação com que enfrentam os obstáculos a superar até encontrarem a amada.



se mostra durante um instante como o gerador de fragmentação, também assim se manifesta novamente ao querer unir o que está separado. A consequência da separação é ser o desejo arrancado do respectivo repouso substancial em si mesmo e, por consequência, o objecto deixa de entrar [86] na determinação da substancialidade, fragmentando-se, porém, numa multiplicidade.

Tal como a vida da planta está ligada ao solo, assim está o primeiro estádio preso ao anseio substancial. O desejo acorda, o objecto voa, multíplice na sua manifestação, o anseio desliga-se do solo e entrega-se à deambulação, a flor recebe asas e, inconstante e incansável, esvoaça para cá e para lá. O desejo orienta-se na direcção do objecto, movendo-se ao mesmo tempo dentro de si mesmo, o coração palpita alegre e sadio, os objectos desaparecem e aparecem rapidamente, porém, antes de cada desaparecimento, um ápice de desfrute, um instante de emoção, breve mas sumamente feliz, brilhante como um pirilampo, inconstante e incansável como o pousar de uma borboleta de Verão, inofensiva como esta; beijos incontáveis, mas tão rapidamente gozados que é só como se aquilo que se tivesse tirado de um objecto fosse dado ao objecto seguinte. Pressente-se um desejo mais profundo apenas momentaneamente, mas este pressentimento é esquecido. Em Papageno, o desejo tem por objectivo a descoberta. Este apetite pela descoberta é o pulsar do desejo, a sua jovialidade. Papageno não encontra o objecto propriamente dito para esta descoberta, mas descobre o que é múltiplo, na medida em procura aí o objecto que quer descobrir. É assim que o desejo é acordado, mas não está determinado como desejo. Recorde-se que o desejo está presente em todos os três estádios, podendo pois dizer-se que no primeiro está determinado como aquilo que *sonha*, no segundo como aquilo que *procura* e, no terceiro, como aquilo que *deseja ardentemente*. O desejo que procura ainda não é, designadamente, o desejo que deseja com ardor, só procura aquilo que é capaz de desejar, mas não o deseja. Por isso, o predicado que melhor o designa será: o desejo descobre. Se compararmos Papageno com Don Juan, a viagem deste através do mundo é mais do que uma viagem de descoberta, não se limita a desfrutar as aventuras da viagem de descoberta, é antes um cavaleiro que sai à liça para triunfar (*veni-vidi-vici*[62]). A descoberta e o triunfo são aqui o mesmo; em certo sentido, pode

62 Em latim no original: «cheguei, vi, venci», frase atribuída a C. Júlio César (100 ou 101-44 a. C.), dirigida ao senado para designar o modo como venceu a Batalha de Zela. Vd. «Júlio César» in Plutarco, *Vidas Paralelas*, 50, 3 e «Divus Iulius» in Suetónio, *De Vita Caessarum*, 37, 4. Em português: «Júlio César», in Plutarco, *Vidas paralelas*, tradução revista por L. Nazaré, Lisboa: Amigos do Livro, 1975, p. 157: e também «Caio Júlio César», in Suetónio, *As Vidas dos Doze Césares*, vols. I-III, tradução de Angelina Pires (vol. I) e Adriaan de Man (vols. II e III), estudo introdutório e notas de Victor Raquel (vol. I) e Adriaan de Man (vols. II e III), Lisboa: Edições Sílabo, 2005-2007; vol. I, livro I, p. 71.

até dizer-se que, no triunfo, ele esquece a descoberta, ou a descoberta fica para trás, e entrega-a a Leporello, seu criado e secretário, o qual elabora o catálogo num sentido completamente diferente daquele em que eu imagino Papageno a fazer registos em livro. Papageno selecciona, Don Juan desfruta, Leporello verifica.

Sou até capaz de apresentar em pensamento o que é próprio deste estádio, tal como de outro qualquer, mas apenas e sempre no instante em que cessou de existir. Mas por mais que eu conseguisse descrever perfeitamente o que |87| lhe é próprio, explicando os respectivos fundamentos, então, sobra sempre afinal alguma coisa que não consigo exprimir e que afinal será ouvida. É demasiado imediato para ser apreendido em palavras. Acontece assim com Papageno, é a mesma cantiga, a mesma melodia; começa lesto outra vez do princípio quando acaba, e assim sucessivamente. Ora, alguém poderia levantar-me a objecção de que, em geral, seria impossível enunciar algo de imediato, o que em certo sentido também está perfeitamente certo; porém, a imediaticidade do espírito tem, em primeiro lugar, a sua expressão imediata na linguagem e, em seguida, na medida em que o pensamento intervém e produz conjuntamente uma transformação, permanece todavia essencialmente a mesma, justamente porque é determinação do espírito. Ao invés, trata-se aqui de uma imediaticidade da sensualidade, tendo, nessa qualidade, um meio completamente diferente e, portanto, a desproporção entre os meios torna absoluta a impossibilidade.

Ora, houvesse eu de efectuar um ensaio para designar com um único predicado o que é próprio da música de Mozart na parte desta obra que nos interessa, e diria, então: é um chilreio jovial, esfuziante de vida, efervescente de amor. O que eu tenho de enfatizar muito em especial é a primeira ária e o toque de campainhas; o dueto com Tamino[63] e posteriormente o dueto com Papagena[64] saem fora da determinação do musical imediato. Em contrapartida, se se considerar a primeira ária[65], então, decerto que ficam sancionados os predicados por mim usados e, atentando-se com maior pormenor, encontra-se ao mesmo tempo uma oportunidade para ver qual a significação de que o musical é portador, mostrando-se aqui como a expressão absoluta da ideia, sendo que esta é, portanto, musical e imediata. É sabido que Papageno acompanha com uma flauta de pã a sua jovialidade, plena de alegria de viver. Seguramente que todo e qualquer ouvido já se sentiu comovido por este acompanhamento de uma maneira peculiar: mas quanto mais nele se pensa tanto mais se vê, em Papageno, o Papageno mítico, tanto mais se acha que tem mais capacidade de expressão e de denotação; não se fica cansado de o ouvir uma vez atrás da outra, porque é a expressão absolutamente adequada para toda a vida de Papageno, se toda a vida for um chilrear imparável deste tipo, a soltar-se ininterrupta e despreocupadamente com toda a frivolidade e, como é alegre e prazenteiro por ser este o conteúdo da sua vida, é alegre nos seus actos e alegre no seu canto. Ora, como é sabido, tudo está orientado com tanta profundidade na ópera, que as flautas de Tamino e de Papageno entram em correspondência uma com a outra. E no entanto, que diferença! A flauta de Tamino, |88| se bem que seja aquilo que dá o nome à obra, falha completamente o seu efeito, e porquê? Porque Tamino nem sequer é uma figura musical, e isto tem que ver com o erro no plano geral de toda a ópera. Tamino torna-se muitíssimo entediante e sentimental ao tocar flauta, e quando alguém reflecte em todo o restante desenvolvimento de Tamino, no estado da sua consciência, de cada vez que ele puxa a flauta e nela toca uma peça, chega-se a pensar no camponês de Horácio (*rusticus exspectat, dum defluat amnis*[66]), só que Horácio não deu ao seu camponês uma flauta como passatempo ocioso. Na qualidade de figura dramática, Tamino está inteiramente para além do musical, tal como o desenvolvimento do espírito, que a obra quer em geral levar a cabo, é uma ideia completamente não-musical. Tamino chegou justamente tão longe que, por isso, o musical cessa, tornando-se a sua flauta apenas um desperdício de tempo para desanuviar o pensamento. Desanuviar o pensamento é coisa que a música alcança, designadamente, de maneira excelente, até mesmo os pensamentos maus, tal como é deveras dito acerca de David: «desanuviou o mau humor de Saul tocando música»[67]. Reside aqui todavia uma grande desilusão, já que tal acontece tendo apenas em conta que a consciência é levada de regresso à imediaticidade, embalando-se nela. Por isso, o indivíduo é bem capaz de sentir-se feliz no instante da embriaguez, mas fica tão-só cada vez mais infeliz. Permito-me aqui um comentário, totalmente *in parenthesi*. A música tem sido usada para curar os dementes; em certo sentido, também o seu propósito foi alcançado e, contudo, é uma ilusão. Quando, designadamente, a demência tem uma fundamentação mental, então, prende-se sempre com um endurecimento de um ou de outro ponto da consciência. Este endurecimento tem de ser vencido, mas para que, na verdade, venha a ser vencido, tem de sair-se completamente do caminho contrário daquele que conduz à música. Ora

63 *Sic*., O dueto é com Pamina; Acto I, cena 14, *Tryllefløiten*, p. 37.
64 Vd. Acto II, cena 29, *Tryllefløiten*, p. 106.
65 Vd. Acto I, cena 2, *Tryllefløiten*, p. 6.

66 Em latim no original: «o rústico espera que o rio acabe de correr», verso retirado de Horácio, *Epistolarum*, livro I, 2, v. 42; edição consultada pelo autor: *Q. Horatii Flacci opera*, Leipzig, 1828, p. 228. Na tradução portuguesa: «E' como esse aldeão, que louco espera / Que se despeje o rio», p. 10.
67 Primeiro Livro de Samuel, 16:23: «E sucedia que, quando o espírito mau, da parte de Deus, vinha sobre Saul, David tomava a harpa, e a tocava com a sua mão; então Saul sentia alívio, e se achava melhor, e o espírito mau se retirava dele.»

quando se utiliza a música, segue-se então, completamente pelo caminho errado, tornando o paciente ainda mais demente, mesmo que ele pareça que cessou de o ser.

Posso muito bem manter o que aqui disse sobre Tamino a tocar flauta, sem receio de ver que é mal entendido. Não é de todo meu propósito negar aquilo que até eu várias vezes também admiti, o facto de a música, enquanto acompanhamento, poder ser portadora de significação, na medida em que entra num domínio estranho, designadamente, o da linguagem; em *A Flauta Mágica*, o erro reside entretanto no facto de ser a consciência aquilo para que toda a obra mostra tendência e, portanto, a tendência propriamente dita da obra é relevar a música e, no entanto, continua a ser uma ópera, se bem que este pensamento não esteja claro na obra. Como meta para o seu desenvolvimento, supõe-se o amor determinado eticamente ou o |89| amor[68] no matrimónio, e reside aí o erro fundamental da obra, pois bem podem, aliás, deixar o casamento ser o que quer que seja, em termos eclesiásticos ou seculares, uma coisa ele não é, não é musical, é de facto absolutamente não-musical.

Do ponto de vista musical, a primeira ária possui, portanto, a sua grande significação enquanto expressão musical imediata de toda a vida de Papageno, e da respectiva história, a qual, em grau idêntico àquele em que a música é expressão absolutamente adequada para aquela, apenas é história em sentido figurado; ao invés, o toque de campainhas é a expressão musical da actividade de Papageno, da qual, por seu turno, se pode apenas obter uma representação através da música, sendo que esta produz encantamento, é tentadora e cativante, como quando aquele homem tocava e fazia os peixes pararem para escutar[69].

Na generalidade, as réplicas que ficam a dever-se ou a *Schikaneder*, ou ao tradutor dinamarquês[70], são tão hilariantes e estúpidas que quase chega a ser incompreensível o modo como Mozart conseguiu obter o que fez a partir delas. Pôr Papageno a dizer acerca de si mesmo: «sou uma criatura da natureza»[71], fazendo assim com que, neste mesmo agora, passe por mentiroso, pode ser visto como um exemplo *instar omnium*. Seria possível fazer uma excepção com as palavras do texto da primeira ária[72], quando coloca as raparigas que apanha dentro da gaiola. Se, designadamente, pouco mais se quiser colocar nas palavras do que aquilo que o autor provavelmente nelas colocou, então, elas denotam precisamente o que há de inofensivo na actividade de Papageno, tal como acima sugerimos.

68 A estas duas ocorrências de «amor», corresponde no original «*Kjærlighed*».
69 Alusão a versos de Johannes Carsten Hauch (1790-1872); vd. *Bjergpigen* [A Rapariga dos Montes], in *Lyriske Digte* [Poemas Líricos], Copenhaga, 1842, p. 164.
70 Vd. acima nota 60.
71 Vd. Acto II, cena 3, *Tryllefløiten*, p. 59.
72 Vd. acima nota 63.



Deixemos por ora o Papageno mítico. Não nos ocupemos do destino do Papageno real, enviamos-lhe votos de felicidades na companhia da sua pequena Papagena, e que possam deveras buscar alegria povoando uma floresta primitiva ou um continente inteiro pura e simplesmente com Papagenos[73].

## Terceiro Estádio

Este estádio é denotado por Don Juan. Tal como no que acima está exposto, não estou no caso de ter de seleccionar uma parte particular de uma ópera; não importa aqui separar, mas antes congregar, dado que toda a ópera é essencialmente uma expressão da ideia e, exceptuando alguns números, repousa essencialmente nela, gravitando na direcção da ideia com necessidade dramática, como para o respectivo centro. Por isso, surge aqui |90| de novo oportunidade para ver com que significação posso eu atribuir aos estádios antecedentes esse nome, quando chamo ao terceiro estádio «Don Juan». Anteriormente, já eu havia recordado que não têm nenhuma existência em separado, e quando se toma como ponto de partida este terceiro estádio, o qual é todo o estádio propriamente dito, então, não podem ser tão bem observados enquanto abstracções unilaterais, ou enquanto antecipações preliminares, mas preferencialmente como pressentimentos de Don Juan; só que continua, contudo, a sobrar sempre alguma coisa que de alguma maneira justifica que eu use a expressão «estádio», que eles sejam pressentimentos unilaterais, e que cada um deles pressinta apenas um lado.

No primeiro estádio, a contradição residia no facto de o desejo não ter alcançado objecto nenhum, porém, sem ter desejado, ficou na posse do seu objecto, e não conseguiu de modo algum desejar ardentemente. No segundo estádio, o objecto mostra-se na sua multiplicidade, mas enquanto o desejo, nesta multiplicidade, procura o seu objecto, em sentido mais profundo não obtém todavia desejo algum, não está ainda determinado como desejo. Ao invés, em Don Juan, o desejo está determinado como desejo em absoluto e, em sentido intensivo e extensivo, é a unidade imediata dos dois estádios precedentes. O primeiro estádio desejava idealmente o uno; o segundo desejava o singular sob a determinação do múltiplo, o terceiro estádio é a unidade daí resultante. No singular, o desejo possui o seu objecto absoluto, deseja em absoluto o singular. Nisto reside o que é próprio da sedução, de

73 Vd. acima nota 62.

que adiante haveremos de falar. Neste estádio, o desejo é por isso absolutamente salutar[74], vitorioso, triunfante, irresistível e demoníaco. Não é obviamente de descurar que não se trata aqui do desejo num indivíduo singular, mas do desejo enquanto princípio, determinado espiritualmente como aquilo que o espírito exclui. Esta ideia é a ideia de genialidade sensual, tal como também acima sugerimos. A expressão para esta ideia é Don Juan e, por seu turno, a expressão para Don Juan é única e exclusivamente a música. São especialmente estas as duas observações que serão amiúde destacadas de diferentes lados no que adiante se segue, ao mesmo tempo que é indirectamente apresentada a prova da significação clássica desta ópera. Para entretanto tornar mais fácil ao leitor a manutenção de uma panorâmica de conjunto, procurarei reunir observações esparsas em pontos particulares.

Não é minha intenção dizer algo de particular acerca desta música e, com o apoio de todos os bons espíritos, irei especialmente resguardar-me de espavorir conjuntamente uma multidão de predicados, insipientes, mas muito alarmantes, ou de denunciar a impotência da linguagem com lascívia linguística, |91| tanto mais ainda que não vejo isso como uma imperfeição da linguagem, mas antes como uma potência elevada, mas é por isso que estou ainda mais disposto a reconhecer a música dentro dos seus limites. O que em contrapartida farei é, em parte, iluminar a ideia de tantos lados quantos os possíveis, e a sua relação com a linguagem, e continuar assim a circunscrever cada vez mais o território no qual a música habita, bem como a angustiá-la para que irrompa e, na medida em que ela se fizer ouvir, sem que eu possa todavia dizer mais que não seja: «ouve». Em minha opinião, terei feito o máximo que a estética é capaz de fazer; se serei bem-sucedido, é outro caso. Apenas num único lugar um predicado indicará a respectiva sinalização, como se fosse um mandado de captura, sem que por isso eu venha a esquecer, ou a permitir que o leitor esqueça, que quem tem na mão um mandado de captura de modo algum capturou a pessoa sobre quem ele recai por esse motivo. Também todo o plano geral da ópera, a sua construção interior, será objecto de comentário específico em lugar próprio, mas voltará por sua vez a ser feito de modo a que eu não me ponha em altos berros, a valer por dois: *«O! bravo schwere Noth Gotts Blitz bravissimo»*[75], mas antes tente sempre fazer com que o musical apareça; e em minha opi-

74 «Verdadeiro», i. e., «*sand*», na primeira edição de *Enten-Eller*, e não «*sund*».
75 Em alemão no original: «Oh! bravo, grande necessidade, raios me livrem, bravíssimo». Citação retirada da peça de Johannes Ewald (1743-1781), *De brutale Klappere, tragicomisk Forspil i 1 Act* [Os Brutais Membros da Claque, Prelúdio Tragicómico em Um Acto]; vd. J. Ewald, *Samlede Skrifter* [Escritos Completos], vols. I-VI, Copenhaga: Gyldendal, 1914-1924; vol. II, 1915, p. 125, l. 29. Kierkegaard volta a utilizar esta citação no prefácio de *O Conceito de Angústia*, SV1, vol. IV, SKS, vol. 4, p. 313, p. 280; na tradução brasileira, p. 9.



nião, terei desta forma feito o máximo que em sentido puramente estético é possível fazer com o musical. O que eu, portanto, quero oferecer não é um comentário corrido da música, o qual não poderá entretanto conter essencialmente outras coisas para além de casualidades subjectivas e idiossincrasias, podendo apenas dirigir-se a algo que lhe seja correspondente junto do leitor. Nem um comentador tão multifacetado e com uma expressão tão requintada e elaborada na reflexão como o Dr. Hotho conseguiu todavia evitar que, por um lado, a sua interpretação degenere numa verborreia que acaba por gerar a contrapartida da riqueza tonal de Mozart, ou que soe como um eco fraco, uma pálida cópia da esplêndida exuberância inteiramente tonal de Mozart e, por outro lado, não conseguiu evitar que *Don Juan* ora se torne mais do que ele é na ópera, passando a ser um indivíduo reflexionante, ora se torne menos. Este último aspecto encontra fundamento óbvio no facto de o ponto central, profundo e absoluto, de *Don Juan* ter escapado a Hotho; para Hotho, contudo, *Don Juan* é apenas a melhor ópera, não é qualitativamente diferente de todas as outras óperas. Mas quando não se inteligiu isto com a segurança omnipresente do olho especulativo, então, não pode falar-se digna ou justificadamente de *Don Juan*, mesmo que, tivesse isso sido inteligido, estivessem reunidas as condições para falar sobre o assunto, de uma maneira mais magnífica, mais rica e, acima de tudo, mais verdadeira, do que a daquele que aqui se atreve a tomar a palavra. — |92| Ao invés, continuarei a detectar o musical a partir da ideia, da situação, etc., a escutá-lo, e quando tiver então levado o leitor a ficar musicalmente receptivo a um grau tal que lhe parece estar a ouvir a música apesar de nada estar a ouvir, então, terei cumprido a minha tarefa e, então, calar-me-ei, dizendo ao leitor tal como a mim mesmo eu digo: «ouve». Vós, espíritos amáveis, que protegeis todo o amor[76] inocente, a vós encomendo toda a minha mente, fazei com que os pensamentos em laboração possam ser dignos do objecto, moldai a minha alma como um instrumento harmonioso, fazei com que as suaves brisas da eloquência corram sobre ela, enviai-me o frutuoso refrigério e a frutuosa bênção das disposições! Vós, espíritos justos, que estais de guarda nas linhas de fronteira do reino da beleza, protegei-me, para que eu, levado pela confusão do entusiasmo e pela cegueira do zelo, não faça de *Don Juan* tudo, não cometa a injustiça de o apoucar, fazendo-o diferente daquilo que realmente ele é, que é ser o máximo; vós, espíritos fortes, que sabeis captar o coração do homem, ficai do meu lado para que eu possa prender o leitor, não nas redes da paixão ou nos artifícios da eloquência, mas na verdade eterna da convicção.

76 Aqui, «*Kjærlighed*».

## 1. A Genialidade Sensual Determinada como Sedução

Não se sabe quando teve origem a ideia de Don Juan, sabe-se apenas que pertence ao cristianismo e que, percorrendo o cristianismo, pertence por seu turno à Idade Média. Se não fosse possível seguir a ideia com alguma segurança, recuando na consciência humana até esse capítulo da história universal, uma observação sobre a constituição interior da ideia seria desde logo capaz de afastar qualquer dúvida. A Idade Média é acima de tudo tempo[77] da representação, por um lado, consciente e, por outro, inconsciente: o total é representado num indivíduo singular, de molde, porém, a que seja apenas um único lado a ficar determinado como totalidade; e como ganha então visibilidade num indivíduo singular, o qual é, por isso, tanto mais quanto é menos do que um indivíduo. Junto desse indivíduo está assim um outro indivíduo, o qual como que representa totalmente um outro lado do conteúdo da vida; assim acontece com o cavaleiro e o escolástico, com o clérigo e o leigo. A magnificente dialéctica da vida é continuamente ilustrada por indivíduos representantes, os quais na maioria das vezes se confrontam um com o outro, aos pares; a vida está continuamente presente apenas *sub* |93| *una specie*[78], e a grande unidade dialéctica que a vida possui na unidade *sub utraque specie*[79] não é pressentida. Por isso, os contrários são na maioria das vezes indiferentes um ao outro. A Idade Média não sabia disso. Sendo assim, realiza inconscientemente a própria ideia da representação, ao passo que só uma posterior observação vê a ideia aí contida. Se, para a sua própria consciência, a Idade Média supõe um indivíduo como representante da ideia, então, a seu lado e em relação com ele, supõe de bom grado um outro indivíduo; é comum ser esta relação uma relação cómica, sendo que um dos indivíduos como que corrige a desproporcionada grandeza do outro diante da vida real. É assim que, a seu lado, o rei tem o bobo, Fausto tem *Wagner*[80], *Dom Quixote*, *Sancho Pança*[81], Don Juan, Leporello. Esta formação também pertence essencial-

77 «*Idee*», na primeira edição de *Enten-Eller*.

78 Expressão latina usada no rito católico para designar a comunhão pelo pão.

79 Expressão latina que designa a comunhão pelo pão e pelo vinho.

80 Criado de Fausto no *Faust* de Goethe. Entre 1835 e 1837 Kierkegaard recolheu inúmeros elementos de investigação sobre a lenda de Fausto, distribuídos por cerca de sessenta entradas dos diários e cadernos; o projecto foi abandonado após a publicação do opúsculo de Hans L. Martensen (1808-1884) *Ueber Lenau's Faust* [Sobre o Faust de Lenau], Estugarda, 1836, o qual constituía a última parte de um outro escrito, «Betragtninger over *Ideen af Faust*. Med Hensyn paa *Lenaus* Faust» [Observações sobre a Ideia de Fausto. Com Respeito ao Fausto de Lenau], *Perseus, Journal for den speculative Idee* [Perseu, Jornal para o Pensamento Especulativo], edição de J. L. Heiberg, n.º 1, Junho de 1837, Copenhaga, pp. 91-164.

81 Kierkegaard possuía duas traduções da obra de Cervantes: a dinamarquesa, *Don Quixote af Manchas Levnet og Bedrifter* [Vida e Feitos de Don Quixote da Mancha], tradução de C. D. Biehl, vols. I-IV, Copenhaga, 1776-1777; e a alemã, *Don Quixote von La Mancha*, tradução de Heinrich Heine, vols. I-II, Estugarda, 1837.



mente à Idade Média. Portanto, a ideia pertence à Idade Média e, por seu turno, na Idade Média não pertence a um poeta particular, é uma destas ideias primordiais que irrompem com originalidade autóctone no universo da consciência da vida popular. Havia de ser a fractura entre a carne e o espírito introduzida no mundo pelo cristianismo aquilo que a Idade Média tomaria como objecto de consideração sua e, para esse fim, faria das forças em combate, cada uma por si, um objecto da intuição. Ora, Don Juan, se assim ouso dizer, é a incarnação da carne, ou a inspiração da carne pelo genuíno espírito da carne, o que acima já foi suficientemente destacado; ao invés, aquilo para que eu quero chamar a atenção é a questão de saber se se deve atribuir Don Juan à Alta Idade Média ou à Baixa Idade Média. Seguramente que para qualquer um será fácil notar que Don Juan estabelece uma relação essencial com a cavalaria medieval[82]. Ora, ou ele é a antecipação divergente e mal entendida do erótico, que vem à luz no cavaleiro, ou a cavalaria medieval é uma oposição ao espírito, apenas ainda relativa e, só na medida em que a oposição se cinde ainda mais profundamente, só então, ganha Don Juan visibilidade na qualidade daquilo que é o sensual, o qual, na vida e na morte, está contra o espírito. No tempo dos cavaleiros, o erótico possui uma certa parecença com o erotismo helénico, sendo que este é designadamente determinado animicamente tal como o primeiro, residindo todavia a diferença no facto de esta determinação anímica cair dentro de uma determinação espiritual universal, ou de uma determinação tida como totalidade. A ideia de feminilidade está continuamente em movimento de muitas maneiras, não sendo este o caso no helenismo, no qual cada uma era apenas uma individualidade bela sem que fosse pressentida a feminilidade. Também por isso, na consciência da Idade Média, o erótico do cavaleiro estabelecia uma relação de algum modo conciliatória com o espírito, se bem que o espírito, na sua ciosa |94| severidade, o mantivesse sob suspeita. Ora partindo de que no mundo se supôs o princípio do espírito, ou se imagina que primeiro surgiu a oposição mais flagrante, a separação que mais brada aos céus, atenuando-se depois gradualmente, e Don Juan pertence nesse caso à Alta Idade Média; ou, procedendo inversamente, admite-se que a relação se foi progressivamente desenvolvendo até atingir esta oposição absoluta e, assim sendo, também é mais óbvio, na medida em que o espírito retira cada vez mais as suas acções da sociedade anónima para agir sozinho, produzindo-se por essa via o σκανδαλον[83] propriamente dito e, então, Don Juan pertence à Baixa Idade Média. Somos pois levados até ao ponto no tempo no qual a Idade Média está prestes a erguer-se, e também aí

82 «*Middelalderen*», i. e., «a Idade Média», na primeira edição de *Enten-Eller*.

83 Em grego no original: «escândalo».

encontramos uma ideia aparentada, designadamente a ideia de Fausto, só que Don Juan tem de situar-se um pouco mais cedo. Na medida em que o espírito, ao estar única e exclusivamente determinado como espírito, abdica deste mundo, sente que o mundo não é meramente a sua casa, se bem que afinal não seja também o seu palco, retirando-se para as regiões mais altas; deixa assim para trás o mundano como espaço de recreio para o poder, com o qual sempre viveu em luta, e ao qual cede agora o lugar. Na medida em que o espírito se desprende da terra, a sensualidade mostra-se assim com todo o seu poder, nada tem a objectar contra a mudança, também lhe é inteligível que ganha em ficar separada, e alegra-se com o facto de a Igreja não permitir que continuem juntos, mas corta o elo que os unia. Mais forte do que alguma vez antes estivera, a sensualidade desperta agora com toda a sua riqueza, com todo o regozijo e júbilo e, tal como a solitária habitante da natureza, a reservada Eco[84] (que nunca fala primeiro a ninguém ou nunca fala sem a terem interrogado, encontrando grande contento na trompa do caçador e nas suas canções de amor, no latido do cão, no resfolgar do cavalo, nunca se cansando de o repetir vezes a fio e, por fim, muito suavemente para si mesma, para não o esquecer), também assim o mundo inteiro se tornou uma morada que por todo o lado faz eco do espírito mundano da sensualidade, ao passo que o espírito havia abandonado a terra. Na Idade Média ouvia-se muito falar de um monte que em mapa nenhum se encontra denominado monte de Vénus[85]. É onde habita a sensualidade, é onde habitam as suas alegrias bravias, pois é de um reino, de um estado, que se trata. Neste reino, não habita a linguagem, nem a sobriedade do pensamento, nem os afadigados afazeres da reflexão, nesse reino ouve-se simplesmente as vozes elementais da paixão, o jogo da volúpia, o ruído bravio da embriaguez, nesse reino desfruta-se simplesmente com eterno folguedo. O primogénito deste reino é Don Juan. Não se quer com isto dizer que é o reino do pecado, dado que tal facto terá de |95| ser apreendido no instante em que se mostra com indiferença estética. Só se mostra como reino do pecado, quando entra em campo a reflexão, mas nessa altura Don Juan está morto, a música cala-se, vê-se apenas o desafio desesperado que contra ela vocifera impotente, sem que todavia encontre consistência alguma, nem mesmo nos sons. Na medida em que a sensualidade se mostra

84 Vd. nota 32 no capítulo «*Diapsalmata*».

85 A ideia de um lugar-origem para a sexualidade remonta à primeira metade do século XV, e consta das *Tannhäuserballaden* [Baladas de Tannhäuser], transcritas pela primeira vez no início do século XVI; edição consultada pelo autor: *Der Tannhäuser* [O Tannhäuser], in *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder* [A Trompa Mágica do Rapaz. Poemas Alemães Antigos], edição de L. Achim von Arnim e de C. Brentano, vols. I-III, 2.ª edição, Heidelberg, 1819; vol. I, pp. 86 e segs. Vd. também *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, edição de L. Achim von Arnim e Clemens Brentano, posfácio de Willi A. Koch, Munique: Winkler Verlag, 1964, pp. 60 e segs.



como aquilo que há-de ser excluído, como aquilo com que o espírito nada quer ter que ver, sem que todavia este tivesse ainda pronunciado um juízo sobre ela, ou a tivesse condenado, o sensual assume assim essa forma, a forma do demoníaco na indiferença estética. É apenas um assunto do instante, tudo depressa se modifica, também a música então acaba. Fausto e Don Juan são os titãs e gigantes da Idade Média, não sendo diferentes dos da Antiguidade pela grandiosidade dos esforços, mas certamente por se erguerem isolados, por não criarem uma união de forças que só se tornaria titânica através da união; mas toda a força fica reunida nesse único indivíduo.

Don Juan é pois a expressão para o demoníaco, determinado como o sensual, Fausto é a expressão para o demoníaco, determinado como o espiritual que é excluído pelo espírito cristão. Estas ideias estabelecem uma relação essencial uma com a outra, e têm muitas parecenças; portanto, poder-se-ia esperar que também tivessem em comum terem ambas sido preservadas numa lenda. É sabido ser este o caso de Fausto. Existe um livro popular cujo título é sobejamente conhecido[86], se bem que o livro tenha menor uso, o que é especialmente curioso nos nossos tempos, nos quais tanto se tem trabalhado a ideia de Fausto. Assim acontece quando um qualquer professor ou docente livre em ascensão[87], alguém amadurecido espiritualmente, em sua opinião, ganha crédito junto da corte do público leitor ao publicar um livro sobre Fausto, no qual repete fielmente o que todos os outros licenciados e confirmantes[88] científicos já haviam dito; em sua opinião, podem ter a ousadia de descurar um tal livrinho popular e insignificante. Nunca lhe ocorre como é afinal tão belo que a verdadeira grandeza seja comum a todos, que um campónio se dirija à viúva do Tribler[89] ou a uma cantadeira da Halmtorv[90], e leia para si a

86 Relato lendário da vida do Doutor Johann Faust (c. 1490-c. 1540), mágico e alquimista, e do seu pacto com o diabo. A primeira edição em dinamarquês é *Den i den gandske Verden bekiendte Ertz- Sort- Kunstner og Trold-Karl Doctor Johan Faust, og Hans med Dievelen oprettede Forbund, Forundringsfulde Levnet og skrækkelige Endeligt* [O Mundialmente Conhecido Alquimista e Aprendiz de Feiticeiro, Doutor J. F., o Seu Pacto com o Diabo, a Sua Vida Admirável, e o Seu Horrendo Final], Copenhaga, s. d.; vd. igualmente *Ein Volksbüchlein* [Um Livrinho Popular], edição de L. Aurbacher, vols. I-II, 2.ª edição, Munique: 1835; vol. II.

87 Alusão ao opúsculo de H. L. Martensen. Vd. acima nota 80.

88 Aqui, «*Confirmander*», os que se preparam para receber o sacramento da Confirmação.

89 Elisabeth Margrethe Tribler herdou o negócio do marido em 1818, e nos livros e canções que editava figurava a inscrição em que se identificava como «viúva do encadernador»: «*E. M. Tribler. Bogbinder Enke. Holmensgade 114.*» Por seu turno, Hilarius Bogbinder, o alegre encadernador que edita *Stadier paa Livets Vei* [Estádios no Caminho da Vida], é viúvo, e evoca em várias instâncias o papel determinante da falecida esposa para o cabal desempenho das suas funções de pai e de encadernador.

90 Antiga praça de Copenhaga, hoje a Rådhusplads, a Praça do Município.

meia-voz, ao mesmo tempo que Goethe compõe um poema de *Faust*[91]. E na verdade, este livro popular merece ser tido em conta, tem acima de tudo o que se elogia como uma qualidade louvável no vinho, tem *bouquet*, é um excelente produto engarrafado que vem da Idade Média e, quando se abre, derrama sobre um indivíduo um aroma tão perfumado, delicioso e característico que, estranhamente, acabamos por ficar como ele. Mas já basta disto, [96] queria simplesmente chamar a atenção para o facto de não se encontrar qualquer lenda deste tipo acerca de Don Juan. Nenhum livro popular, nenhuma balada, sempre publicada este ano[92], preservou Don Juan na recordação. Presume-se que até tenha existido uma lenda, mas restringiu-se, com toda a probabilidade, a um único e só indício, porventura ainda mais breve do que as escassas estrofes que constituem o fundamento de *Lenore* de Bürger[93]. Talvez contivesse uma mera indicação numérica, pois pode ser que eu esteja muito enganado, mas o presente número de mil e três pertence a uma lenda. Uma lenda que não contivesse mais nada parece um tanto pobre e, conquanto seja fácil de explicar que não tenha sido recolhido por escrito, esse número é um excelente atributo, uma ousadia lírica, em que muitos talvez nem reparem por estarem tão habituados a vê-lo[94]. Se bem que esta ideia não tenha encontrado uma expressão assim numa lenda popular, então, ficou preservada de uma outra maneira. É sabido que Don Juan, há muito tempo, existiu, designadamente como peça burlesca[95], terá decerto sido propriamente esta a sua primeira existência. Mas a ideia foi aqui concebida do ponto de vista cómico, sendo no geral de assinalar que a Idade Média foi tão lesta a munir-se de ideais quanto a ter a certeza de ver o cómico que residia na grandeza sobrenatural do ideal. Fazer de Don Juan um fanfarrão, que se imaginava como tendo seduzido todas as raparigas, deixando que Leporello acreditasse nas suas mentiras, não era certamente um plano geral cómico que fosse desafortunado de todo. E não tivesse sido este o caso, não tivesse sido esta a concepção, a viragem cómica nunca poderia, então, ter deixado de aparecer, já que ela reside na oposição entre o herói

91 Goethe ocupou-se de *Faust*, em diferentes fases de escrita, entre 1790 e 1832.

92 À época de Kierkegaard, esta era uma frase de inscrição frequente na capa das edições de contos e de lendas populares.

93 Gottfried August Bürger (1747-1794), poeta alemão autor da balada «Lenore» (1774), a partir de uma tradição oral, na qual se narra a história de um rei morto, Wilhelm, que vem durante a noite buscar a sua amada para a levar para o seu túmulo; vd. *Bürgers Gedichte* [Poemas de Bürger], Gotha, 1828, pp. 48-57. Vd. nota 102 em «Diário do Sedutor».

94 «A ouvi-lo», i. e., «*at høre det*», na segunda edição de *Enten-Eller*.

95 A vida de Don Juan foi difundida através da Europa por grupos de teatro ambulante, e também pelo teatro de marionetas e de fantoches.



e o teatro no qual se movimenta. É também assim possível, na Idade Média, ouvir contar histórias de heróis construídas com um tal vigor que lhes punham meio palmo entre os olhos, mas se um homem comum subisse ao palco mostrando cara de quem tem meio palmo entre os olhos, então, o cómico fica em pleno andamento. O que se disse a respeito da lenda de Don Juan não haveria de encontrar aqui lugar, se não estabelecesse uma relação mais próxima com o objecto deste estudo, se não servisse para conduzir o pensamento até ao objectivo anteriormente determinado. O motivo pelo qual esta ideia, em comparação com Fausto, tem um passado tão pobre reside com toda a certeza no facto de ela encerrar algo de misterioso, enquanto não se inteligiu que a música era o seu meio propriamente dito. Fausto é ideia, mas uma ideia que, ao mesmo tempo, é essencialmente um indivíduo. Imaginar o demoníaco espiritual concentrado num único indivíduo [97] é consequência própria do pensamento, contrariamente ao facto de não ser possível imaginar o sensual num único indivíduo. Don Juan está no contínuo pairar entre ser ideia, ou seja, força, vida — e indivíduo. Mas esse pairar é a vibração musical. Quando o mar se move agitado, nesse desassossego, as ondas espumosas formam então imagens semelhantes a seres[96]; é como se fossem estes seres a pô-las em movimento e, contudo, passa-se o inverso, é a ondulação que cria as imagens. É assim que Don Juan é uma imagem que se torna continuamente visível, mas sem adquirir figura ou consistência, é continuamente criado, mas nunca fica pronto, nada se capta da sua história além de escutar o barulho das ondas. Quando Don Juan é apreendido desta maneira, tudo se reveste então de sentido e de profunda significação. Se eu imaginar um indivíduo singular, se eu o vir, ou se eu o ouvir falar, então, passa a ser cómico que ele tenha seduzido mil e três; assim que ele é um indivíduo singular, a ênfase recai inteiramente noutro lugar, sublinhando, designadamente, quem ele seduziu e como seduziu. A ingenuidade da crença popular e da lenda é capaz de enunciar tais coisas sem deixar pressentir o cómico, o que para a reflexão é impossível. Ao invés, quando Don Juan é concebido por música, então, tenho não um indivíduo singular, tenho o poder da natureza, o demoníaco, que fica tão cansado de seduzir ou de dar a sedução por terminada quanto o vento fica cansado de bramar, o mar de encapelar-se, ou uma cascata de precipitar-se da sua altura. Aliás, o número de seduzidas pode também ser um outro qualquer, muitíssimo

96 Tal como consta da gravura CXV, com a legenda «*Wellenmädchen*» [Ondinas], na obra de W. Vollmer, *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen* [Dicionário Completo da Mitologia de Todas as Nações], Estugarda, 1836, na posse de Kierkegaard; reproduzida em SKS, vol. K2-3, ilustração 18, p. 129. Doravante, esta obra é mencionada pelo nome do autor.

maior. Não é amiúde um trabalho fácil, quando se quer traduzir um libreto de uma ópera, fazê-lo com tanto cuidado que a tradução não venha simplesmente a ser cantável, mas antes, quanto ao sentido, esteja razoavelmente em harmonia com o libreto e também com a música. Exemplificando como isto pode às vezes ser de todo indiferente, mencionarei a grandeza do número na lista de Don Juan, sem que por isso leve o assunto da maneira leviana com que o povo em geral a aceita, opinando que é de pouca monta. Pelo contrário, tomo o assunto com um elevado grau estético e sério e, por isso, em minha opinião, a grandeza do número é indiferente. Quero apenas louvar uma qualidade do número mil e três, é nomeadamente ímpar e casual, o que de modo algum é irrelevante, dá designadamente a impressão de que a lista não está de todo fechada, mas que Don Juan, pelo contrário, prossegue para diante; quase se chega a lamentar Leporello, o qual, tal como ele próprio diz[97], não deve simplesmente estar de vigia à porta, antes |98| deve além disso manter uma contabilidade tão circunstanciada que daria que fazer a um escriturário de expediente com muita prática.

Tal como a sensualidade está concebida em Don Juan — enquanto princípio —, nunca antes havia sido concebida no mundo; por isso, o erótico está igualmente determinado por meio de um outro predicado, o erótico é aqui *sedução*. É bastante curioso que o helenismo tenha plenamente falta da ideia de um sedutor. Não é de todo intenção minha querer elogiar o helenismo por tal facto, pois é bastante notório para todos que, tanto os deuses quanto os homens, eram pouco escrupulosos nos seus casos amorosos; também não é intenção minha culpar o cristianismo, pois com efeito o cristianismo tem tão-somente a ideia fora de si mesmo. O motivo pelo qual o helenismo carece desta ideia reside no facto de toda a vida helénica estar determinada como individualidade. É assim que o anímico é o predominante ou o que está sempre em harmonia com o sensual. Por isso, o amor helénico era anímico, e não sensual, sendo isso que infunde a modéstia que repousa sobre todo o amor grego. Apaixonavam-se por uma rapariga, moviam céu e terra para chegarem à sua posse; quando eram bem-sucedidos, talvez então ficassem cansados, e procuravam novo amor. Na inconstância, decerto que podiam ter uma certa parecença com Don Juan e, para citar apenas um, *Hércules* poderia bem contribuir com uma lista bastante considerável, quando se pondera que se encarregava por vezes de famílias inteiras, chegando-se a contar até cinquenta filhas e, na qualidade de genro da família, dava conta de todas elas, segundo alguns relatos, numa única

97 Vd. a primeira ária de Leporello, *Notte e giorno fatticar…*, em que o servo se queixa de ter de ficar na rua, enquanto Don Juan está dentro de casa com a seduzida, nesse momento, Donna Anna.



noite[98]. Entretanto, por essência, Hércules é todavia diferente de Don Juan; não é sedutor nenhum. Quando, designadamente, se pensa no amor grego, então, de acordo com o respectivo conceito, ele é por essência fiel, justamente por ser anímico, e aquilo que é casual no indivíduo singular é ele amar várias, e em relação às várias que ele ama é por seu turno casual em cada vez que ele ama uma nova; enquanto ama uma, não pensa na próxima. Ao invés, Don Juan é radicalmente um sedutor. O seu amor não é psíquico, é antes sensual, e o amor sensual, de acordo com o respectivo conceito, não é fiel, mas antes absolutamente infiel; não ama uma, mas sim todas, ou seja, ele seduz todas. É amor, nomeadamente, apenas no momento, mas, no conceito, o momento é pensado como a soma dos momentos, obtendo nós assim o sedutor. O amor do cavaleiro é portanto anímico e, por isso, decorre do respectivo conceito ser por essência fiel; de acordo com o respectivo conceito, só o amor sensual é essencialmente infiel. Mas esta sua infidelidade mostra-se designadamente também de uma outra maneira, torna-se continuamente apenas uma repetição. O amor anímico possui |99| em si o dialéctico em duplo sentido. Em parte, possui em si, designadamente, a dúvida e o desassossego, se bem que também queira ser feliz, ver o seu desejo[99] cumprido e ser amado. O amor sensual não possui esta preocupação. Até um *Júpiter*[100] está inseguro do seu triunfo, e não pode ser de outra maneira, nem mesmo ele poderia desejar que fosse de outra maneira. Não é este o caso de Don Juan, ele abrevia o processo e tem sempre de ser pensado como vencedor absoluto. Podia parecer uma vantagem sua, mas trata-se afinal propriamente de uma pobreza. Por um lado, o amor anímico tem igualmente uma segunda dialéctica, é, designadamente, diferente também na relação com cada indivíduo que é o objecto do amor. Reside aqui a sua riqueza, o seu pleno conteúdo. Não se passa assim com Don Juan. Não tem, designadamente, tempo para tal, para ele tudo se limita a ser um assunto do momento. Vê-la e amá-la era uma só coisa[101] e, em certo senti-

98 Aos dezoito anos, Hércules matou um leão ferocíssimo que atormentava a região do monte Citerão. O rei Téspio recebeu em seguida Hércules em sua casa e ofereceu-lhe as suas cinquenta filhas para que estas pudessem conceber homens corajosos; vd. Vollmer, p. 833.

99 Aqui, «desejo» traduz «*Ønske*» e, duas linhas adiante, «desejar» corresponde à forma verbal «*ønske*».

100 Júpiter, na mitologia romana, e Zeus, na grega, protagonizam inúmeros episódios eróticos.

101 Alusão a uma réplica de Charles, na peça de Augustin Eugène Scribe *Les premiers amours*, que fundamenta o capítulo «*O Primeiro Amor*» em *Ou—Ou*; vd. A. E. Scribe, *Den første Kjærlighed. Lystspil i een Act* [O Primeiro Amor. Comédia em Um Acto], tradução de J. L. Heiberg, *Det kongelige Theaters Repertoire* [Repertório do Teatro Real de Copenhaga], n.º 45, Copenhaga, 1832, cena 16, p. 13. Vd. nota 64 no capítulo «Diário do Sedutor».

do, podia dizer-se isso acerca do amor anímico, mas também aqui está meramente sugerido um começo. No tocante a Don Juan, aplica-se de maneira diferente. Vê-la e amá-la é uma só coisa, e isso é o momento, no mesmo momento tudo acaba, e repete-se o mesmo no infinito. Ao pensar que o anímico está em Don Juan, torna-se assim uma ridicularia ou uma autocontradição, que nem decorre da ideia, colocar mil e três em Espanha. Torna-se um exagero que produz um efeito perturbador, mesmo que se queira imaginar que está a ser pensado idealmente. Se não se dispuser de outro meio para descrever este amor que não seja a linguagem, cai-se numa situação embaraçosa, pois assim que se abdicar da ingenuidade que, com toda a inocência, é capaz de sustentar que em Espanha havia mil e três, então, exige-se algo mais, designadamente, a individualização anímica. O estético não fica de modo algum satisfeito por via de se pôr tudo no mesmo saco, e quer surpreender pela grandeza do número. O amor anímico movimenta-se justamente na rica multiplicidade da vida individual, na qual os matizes constituem aquilo que é propriamente significativo. Ao invés, o amor sensual pode pôr tudo no mesmo saco. O essencial é para ele a feminilidade, total e abstracta, e, no máximo, é a diferença mais sensual. O amor anímico é subsistir no tempo, o sensual é desaparecer no tempo, mas o meio que o exprime é justamente a música. A música está excelentemente moldada para o executar, dado que é muito mais abstracta do que a linguagem, não enunciando de todo o singular, mas antes o universal em toda a sua universalidade e, contudo, não enuncia esta universalidade dentro da abstracção da reflexão, mas antes na concretude da imediaticidade. |100| Como exemplo do que quero dizer, irei discutir com mais algum pormenor a segunda ária do criado: o catálogo das seduzidas. Este número pode ser visto como a epopeia de Don Juan propriamente dita. Se duvidas da justeza da minha afirmação, realiza este experimento! Imagina um poeta, habilitado pela natureza com muito maior felicidade do que qualquer outro antes dele, dá-lhe abundância de expressão, dá-lhe domínio e autoridade sobre os poderes da linguagem, faz com que tudo aquilo em que há o espírito da vida lhe seja obediente, submisso ao seu ínfimo gesto, faz com que tudo esteja pronto e disposto à espera da voz de comando, faz com que se rodeie de um numeroso grupo de artilharia ligeira, de mensageiros de pés lestos[102] que no seu rapidíssimo voo trazem o pensamento, faz com que nada lhe escape, nem o menor dos movimentos, faz com que não lhe reste segredo algum, coisa alguma impronunciável em todo o mundo — dá-lhe em seguida a tarefa de cantar Don Juan em epopeia, desenrolando o catálogo das seduzidas. E qual será o resultado? — Nunca mais acaba. O épico tem o defeito, se assim se quiser, de poder alongar-se tanto quanto quiser,

102 Alusão aos epítetos atribuídos por Homero a Mercúrio e a Aquiles.



o herói, o improvisador, pode alongar-se tanto quanto ele quiser. Ora o poeta entrará na multiplicidade, que sempre será o suficiente para lhe dar alegria, mas nunca alcançará o efeito que Mozart alcançou, pois mesmo que finalmente terminasse, nem haveria, contudo, de chegar a dizer metade daquilo que Mozart exprimiu nesse único número. Ora Mozart não se deixou levar pela multiplicidade, trata-se de certas grandes formações que passam em movimento. Estas encontram a respectiva razão suficiente no próprio meio, na música, que é demasiado abstracta para exprimir as diferenças. A epopeia musical torna-se assim algo proporcionalmente breve, possuindo todavia, de uma maneira incomparável, a qualidade épica de conseguir permanecer tanto quanto se queira, dado que é possível, designadamente, começar sempre do início, e ouvi-la uma vez atrás da outra, justamente porque o universal está expresso na concretude da imediaticidade. Não se ouve aqui Don Juan na qualidade de indivíduo singular, não se ouve o seu discurso, ouve-se antes a voz, o clamor da sensualidade, ouvindo nós isto através da elanguescência da feminilidade. Só dessa maneira pode Don Juan tornar-se épico, estando continuamente a terminar e continuamente a começar de novo, pois a sua vida é a soma de momentos que se rejeitam, os quais, enquanto momento, nenhum encadeamento possuem; enquanto momento, a sua vida é a soma de momentos e, enquanto soma de momentos, é o momento. Neste comum universal, neste pairar entre ser indivíduo e ser força da natureza, |101| está Don Juan; assim que se torna indivíduo, o estético adquire categorias inteiramente diferentes. É por isso perfeitamente adequado e portador de profunda significação interior que, na sedução que decorre na peça, a de *Zerlina*[103], a rapariga seja uma camponesa comum. Talvez os estéticos hipócritas, os quais, vestindo a pele de quem entende os poetas e os compositores, em tudo contribuem para este mau entendimento, nos impusessem que Zerlina é uma rapariga incomum. Quem quer que seja desta opinião mostra que entendeu Mozart mal e que utiliza categorias erradas. Que entendeu Mozart mal é bastante claro, pois Mozart diligenciou por manter Zerlina tão insignificante quanto possível, algo a que também Hotho[104] está atento, sem que veja, porém, o motivo profundo. Se, designadamente, o amor de Don Juan tivesse sido determinado de outro modo que não fosse o sensual, se ele tivesse sido um sedutor de significação espiritual, algo que posteriormente passará a ser objecto de observação, então, haveria um erro fundamental na obra: a heroína da sedução, com a qual nos confrontamos na obra do ponto de vista

103 Aqui, *Don Giovanni*, Acto I, cena 9; Kruse, p. 26. Todas as personagens da ópera mozartiana são designadas pelo nome original, e não pelas variantes da adaptação de Kruse, utilizadas por Kierkegaard.
104 Vd. Hotho, *Vorstudien*, pp. 109-110.

dramático, é uma pequena camponesa. A estética exigiria assim que lhe tivesse sido atribuída uma tarefa mais difícil. Ao invés, estas diferenças não são aplicáveis a Don Juan. Se eu conseguisse imaginá-lo a conduzir semelhante conversa acerca de si mesmo, talvez então ele dissesse: «Incorreis em erro, não sou um qualquer homem casado que necessite de uma rapariga incomum para vir a ser feliz; aquilo que me torna feliz, qualquer rapariga o tem e, por isso, fico com todas elas.» É assim que têm de ser entendidas as palavras a que anteriormente recorri: «Até as coquetes de sessenta», ou noutro passo: *pur chè porti la gonella, voi sapete quel chè fà*[105]. Para Don Juan, cada rapariga é uma rapariga comum, cada aventura de amor é uma história do quotidiano. Zerlina é jovem e linda, e é uma mulher, isto é o incomum que ela tem em comum com centenas de outras, mas isto não é o incomum que Don Juan deseja ardentemente, mas antes o comum universal que ela tem em comum com qualquer das mulheres. Se isto assim não acontecer, então, Don Juan cessa de ser absolutamente musical e, então, a estética exige a palavra, a réplica, ao passo que agora, como no caso presente, Don Juan é absolutamente musical. Quero esclarecer a construção interior da obra também de um outro ponto de vista. Para Don Juan, *Elvira* é uma perigosa inimiga; as réplicas que devemos ao tradutor dinamarquês destacam-no muitas vezes. Pôr Don Juan a falar é com toda a certeza um erro, mas daí não resulta que a réplica não houvesse de conter uma observação particularmente boa. Don Juan, portanto, teme Elvira. É presumível que um ou outro estético, dando seguimento à sua opinião |102| para explicar cabalmente tal coisa, desenrolasse uma longa conversa fiada, que Elvira é uma rapariga incomum, etc. Tudo isto falha o alvo. Para Don Juan, ela é perigosa porque é seduzida. No mesmo sentido, exactamente no mesmo sentido, Zerlina torna-se para ele perigosa quando é seduzida. Assim que é seduzida, é elevada a uma esfera mais alta, há nela uma consciência que Don Juan não possui. Por isso, para ele, Zerlina é perigosa. Portanto, não é outra vez por via do casual que ela é perigosa para ele, mas antes por via do comum universal[106].

Por conseguinte, Don Juan é sedutor, o erótico é nele sedução. Ora com isto diz-se até muito, quando é entendido com correcção, e pouco, quando é entendido com uma certa falta de clareza geral. Já vimos que o conceito de sedutor, no que diz respeito a Don Juan, fica modificado na essência, na medida em que o objecto do seu desejo ardente é o sensual e apenas este,

105 Em italiano no original: «basta que andem de saias, / e sabeis o que ele faz», os dois versos finais da ária do catálogo.

106 Ao longo deste parágrafo, traduziu-se «*det Almindelige*» por «comum universal» de modo a manter o paralelismo com o uso do correspondente adjectivo «*almindelig*», traduzido aqui por «comum».



o que é de significação para mostrar o musical em Don Juan. Na Antiguidade, o sensual encontrou expressão na quietude silenciosa das artes plásticas, no mundo cristão, tinha de fervilhar com toda a sua impaciente paixão. Ora, apesar de também ser possível dizer, desta maneira, com verdade que Don Juan é sedutor, esta expressão, que pode facilmente produzir um efeito perturbador nos fracos cérebros de alguns estéticos, tem dado frequente ocasião a mau entendimento, na medida em que se reuniu toda a espécie de coisas que acerca disso pudessem dizer-se, transferindo-as, sem mais, para Don Juan. Umas vezes, puseram a descoberto toda a sua própria dissimulação ao seguir no encalço da de Don Juan, outras vezes, ficaram roucos de tanta conversa para explicar as suas maquinações e argúcia, em suma, a palavra «sedutor» deu ocasião a que cada um lhe fizesse oposição como melhor podia, contribuindo com o seu óbolo[107] para um mau entendimento total. Ao falar de Don Juan, tem de utilizar-se a palavra «sedutor» com grande cautela, desde que seja mais consequente dizer uma coisa acertada do que dizer seja o que for, não porque Don Juan seja demasiado bom, mas porque ele nem sequer entra em determinações éticas. Por isso, prefiro chamar-lhe impostor, dado que sempre aí reside, contudo, algo que é mais equívoco. Para ser sedutor, é sempre necessário ter uma certa reflexão e uma certa consciência e, assim que elas estão presentes, pode então ser este o lugar para falar de maquinações, e de ciladas astutas[108]. Falta a Don Juan esta consciência. Por isso, não seduz. Deseja ardentemente, e esse desejo produz um efeito gerador de sedução; nesta medida, ele seduz. Desfruta a satisfação do desejo; assim que a desfrutou, procura então um novo objecto, prosseguindo assim infinitamente. Por isso, certamente que engana, mas |103| não de modo a planear a sua impostura de antemão, é o próprio poder da sensualidade que engana as seduzidas, e esse poder é antes uma espécie de Némesis[109]. Ele deseja com ardor e continua sempre a desejar, desfrutando continuamente a satisfação do desejo. Para ser sedutor, falta-lhe o tempo para delinear previamente o seu plano, e o tempo para posteriormente ficar consciente do seu agir. Um sedutor deve por isso estar na posse de um poder que Don Juan não tem, por mais bem equipado que de resto se encontre — o poder da palavra. Assim que lhe damos o poder da palavra, cessa de ser musical, e o interesse estético torna-se completamente diferente. Achim v. Arnim[110] fala algures de um sedutor de um esti-

107 O episódio sobre o mau entendimento do óbolo da viúva consta do Evangelho de Marcos, 12:41-44.

108 Vd. Epístola de Paulo aos Efésios, 6:11: «Revesti-vos de toda a armadura de Deus, para que possais estar firmes contra as astutas ciladas do diabo.»

109 Vd. nota 32 no capítulo «*Diapsalmata*».

110 Esta é a única referência explícita em *Ou—Ou* à novela de L. Achim von Arnim, *Armut, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* [Pobreza, Riqueza, Culpa e

lo inteiramente diferente, um sedutor que entra em determinações éticas. Para falar dele, utiliza uma expressão que, na verdade, na ousadia e na concisão, é quase comparável a uma arcada de violino de Mozart. Diz Arnim que ele era capaz de falar de tal modo com uma mulher que, se o diabo o apanhasse, então, tinha conversa para se livrar do diabo, se conseguisse chegar a falar com a bisavó dele[111]. Este é o sedutor propriamente dito, o interesse estético também aqui é outro, designadamente, o como, o método. Por isso, reside uma coisa mais profunda, que talvez tenha escapado à atenção de muitos, no facto de Fausto, o qual reproduz Don Juan, seduzir apenas uma rapariga, ao passo que Don Juan seduz às centenas; mas, assim, esta única rapariga é, portanto, seduzida em sentido intensivo e destruída de uma maneira completamente diferente de todas as outras que Don Juan enganou, precisamente porque Fausto, enquanto reprodução, contém em si a determinação do espírito. A força de um sedutor deste tipo é o discurso, ou seja, a mentira. Ouvi há dias um soldado a falar com um segundo acerca de um terceiro que havia enganado uma rapariga; não forneceu uma descrição circunstanciada e, contudo, a expressão que usou era inteiramente adequada: «conseguiu a coisa com mentiras e coisas assim». Semelhante sedutor é de um tipo completamente diferente do de Don Juan, na sua essência é diferente dele, como pode ver-se pelo facto de quer ele, quer a sua actividade, serem não-musicais em alto grau e, do ponto de vista estético, se situarem dentro da determinação do interessante[112]. Também por isso, o objecto do seu desejo, uma vez esteticamente pensado da maneira certa, é algo mais do que meramente sensual.

Mas que espécie de força é essa com a qual Don Juan seduz? É a força do desejo ardente, a energia do desejo sensual. Deseja em cada mulher toda a feminilidade, e nisso reside o poder sensualmente idealizante, com o qual ele embeleza ao mesmo tempo que triunfa sobre a sua presa. O reflexo |104| desta gigantesca paixão embeleza e desenvolve a desejada, que ganha o rubor de uma beleza acrescida pelo resplendor do reflexo. Tal como o fogo do entusiasta ilumina com brilho sedutor até aqueles que, não sendo os visados, com ele estabelecem relação, também ele transfigura em sentido muito mais profundo qualquer rapariga, dado que a sua relação com ela é uma relação essencial. Por isso, todas as diferenças finitas desaparecem de

Penitência da Condessa Dolores], vols. I-II, Berlim, 1810; vol. II, p. 21. Na obra de Arnim, o sedutor da Condessa acompanhava a disposição das seduzidas: era sensual com as sensuais, observava a moral com as moralistas, e orava com as religiosas. Vd. Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen* [Romances e Narrativas Completos], edição de Walther Migge, vols. I-III, Munique: Carl Hansen, 1962-1965; vol. III, 1965, p. 248. Vd. igualmente notas 2 e 3 em «Prefácio».

111 Expressão coloquial que significa «falar de coisa nenhuma».

112 Enquanto categoria estética. Vd. nota 10 em «Prefácio».



vez para ele, em comparação com aquilo que é o assunto principal: ser uma mulher. Rejuvenesce as mais velhas na bela meia-idade da feminilidade, quase amadurece as novinhas num ápice; tudo o que for mulher constitui presa sua (*pur chè porti la gonella voi sapete quel chè fà*). No entanto, isto não é para ser entendido de modo nenhum como se a sensualidade dele fosse cegueira; instintivamente, ele sabe fazer muito bem a diferença e, acima de tudo, idealiza. Se, por um instante, eu voltar a pensar aqui num estádio anterior, no pajem, então, talvez o leitor se recorde daquilo que eu já antes dissera, ao comparar uma réplica do pajem com uma réplica de Don Juan. Faço parar o pajem mítico, e mando o verdadeiro assentar praça. Ora se eu imaginasse que o pajem mítico se havia libertado e se pusera em movimento, então, recordaria eu aqui uma réplica do pajem que assenta bem em Don Juan. Cherubino ao saltar da janela para fora[113], designadamente, ligeiro como um passarinho e atrevido, causa uma impressão tão forte em Susanna que ela quase desmaia; quando depois ela volta a si, exclama: «Vede como ele corre — não é que vai ter sucesso com as raparigas!»[114] Trata-se, designadamente, de uma coisa muito bem dita por Susanna, e o fundamento do desmaio não está na mera representação do atrevido salto, mas antes no facto de ele já ter tido sucesso com ela. O pajem, designadamente, é o futuro Don Juan, sem que isto tenha de ser entendido de uma maneira tão risível como se o pajem se tornasse Don Juan quando tivesse mais idade. Ora Don Juan não se limita a ser feliz com as raparigas, ele torna as raparigas felizes e — infelizes, mas é bastante curioso serem elas a quererem que assim seja, e seria uma rapariga horrível, aquela que não desejasse[115] ser infeliz por ter sido feliz com Don Juan uma vez. Se continuar por isso a chamar sedutor a Don Juan, então, de modo algum o imagino como alguém que delineia os seus planos perfidamente, contabilizando com astúcia os efeitos das suas intrigas; aquilo com que ele engana é a genialidade da sensualidade, sendo que ele é como se fosse a incarnação dessa genialidade. Falta-lhe a circunspecção da esperteza; a sua vida é espumosa como o vinho que lhe dá forças, a sua |105| vida move-se como os sons que lhe acompanham os repastos, é sempre triunfante. Não necessita de nenhuma preparação, de nenhum plano geral, de tempo nenhum, porque está sempre pronto, a força está, designadamente, sempre nele e, portanto, no desejo ardente, e só está realmente no seu elemento quando deseja. Senta-se à mesa, ergue o copo, alegre como um deus — levanta-se de guardanapo na mão, pronto para o ataque. Se Leporello o desperta a meio da noite, acorda sempre seguro do seu triunfo. Mas esta

113 *Fígaro*, Acto II, cena 4; *Givtermaal*, pp. 55-58.

114 A frase ocorre apenas na versão de Bruun, *Givtermaal*, p. 58.

115 Aqui, «*ønskede*».

força, este poder, a palavra não consegue exprimi-lo, só a música pode oferecer-nos uma representação, a qual não pode, designadamente, ser enunciada pela reflexão e pelo pensamento. Posso distintamente pôr em palavras a argúcia de um sedutor com uma determinação ética, e a música arriscar-se-ia em vão a cumprir tal tarefa. Com Don Juan passa-se o inverso. Que espécie de poder é este? — Ninguém o pode dizer, mesmo se eu perguntar a Zerlina antes de ela ir para o baile[116]: «Que espécie de poder é esse com que ele te prende?» — responder-me-ia: «Não se sabe»; e dir-lhe-ia eu: «Muito bem dito, minha filha! Falas com mais sabedoria do que os sábios da Índia, *richtig, das weiß man nicht*[117]; e que infelicidade não ser eu também capaz de to dizer.»

Essa força em Don Juan, essa omnipotência, essa vida, só a música é capaz de exprimir, e não conheço outro predicado além deste: é jovialidade exuberante de vida. Por isso, quando Kruse põe Don Juan a dizer, ao entrar na cena da boda de Zerlina: «Dêem largas à jovialidade, moços! Até já estais vestidos para a boda!»[118], está pois a dizer uma coisa inteiramente certa e, ao mesmo tempo, algo mais do que ele talvez esteja a pensar. Quanto à jovialidade, é, designadamente, ele próprio quem a traz consigo e, no respeitante à boda, o facto de estarem todos vestidos como que para uma boda não deixa de ter significação, visto que Don Juan não é simplesmente homem para Zerlina, antes festeja com jogos e canções as bodas das jovens raparigas por toda a paróquia. Não admira, portanto, que se juntem à sua volta as alegres raparigas. E também não ficam desiludidas, pois ele tem que chegue para todas. Elogios, suspiros, olhares atrevidos, apertos de mão suaves, secretos sussurros, a perigosa proximidade, a tentadora distância — e estes apenas são afinal os mistérios menores[119], prendas antes da boda. Para Don Juan, é motivo de júbilo lançar os olhos sobre tão rica colheita, encarrega-se de toda a paróquia e, contudo, não lhe custa talvez tanto tempo quanto aquele que Leporello gasta na contabilidade.

Através do que aqui foi desenvolvido, o pensamento é de novo dirigido até àquilo que é propriamente o objecto da investigação: Don Juan é absolutamente musical. Ele deseja sensualmente, seduz com a força demoníaca da sensualidade, |106| todas seduz. Não lhe assentam palavras e réplicas; então passaria prontamente a ser um indivíduo reflexionante[120]. Não é este de todo

116 *Don Giovanni*, Acto I, cena 18.

117 Em alemão no original: «certo, isso não se sabe».

118 Citação livre a partir de Kruse, Acto I, cena 8, p. 26.

119 Na Antiguidade grega, celebravam-se em Fevereiro os mistérios menores de Elêusis, e em Setembro os mistérios maiores.

120 O sedutor reflexionante é Johannes, o protagonista de «Diário do Sedutor», capítulo do qual poderá dizer-se que, a partir de um objecto, a seduzida (Cordelia e muitas outras), se cria um conceito de sedução do qual a razão não se encontra excluída, ou



o seu subsistir, antes se apressa num eterno desaparecer, justamente como a música, da qual se aplica dizer que acaba quando cessa de soar, e só vem novamente à existência na medida em que volta a soar. Por isso, mesmo que eu viesse aqui lançar a questão de saber qual é o aspecto de Don Juan, se é belo, se é jovem ou mais velho, que idade aproximada terá, então, mais não será do que uma mera acomodação da minha parte; e aquilo que acerca disso é possível dizer apenas pode esperar encontrar aqui lugar com a mesma significação que uma seita tolerada o encontra dentro da Igreja Oficial de Estado. É belo, não muito jovem; a haver de propor uma idade, proporia trinta e três anos, designadamente, a idade de uma geração. Quando se está envolvido em investigações deste tipo, dá que pensar o facto de facilmente se perder o total, na medida em que nos detemos no singular, como se fosse por intermédio da sua beleza, ou por conta do que para além disso fosse possível nomear, que Don Juan seduz; vemo-lo, então, mas já não estamos a ouvi-lo e, por via disso, perde-se. Ora se eu, na medida do possível, quisesse por isso fazer a minha parte para ajudar o leitor a ter uma intuição de Don Juan, diria: «vê, ei-lo, vê como os olhos dele flamejam, como os lábios se abrem num sorriso, tão certo ele está do seu triunfo; observa o seu olhar majestático, exigindo o que é de César[121], vê como ele entra ligeiro na dança, com que orgulho estende a mão, como está feliz aquela que lha pede» — ou então, iria dizer: «vê, ei-lo na sombra da floresta, encostado a uma árvore, acompanhando-se à viola, e vê, desaparece além uma jovem rapariga por entre as árvores, angustiada como uma corça selvagem, mas ele não se apressa, ele sabe que ela o procura; ou então, iria dizer: ei-lo que repousa na margem do lago numa noite clara, tão belo que a Lua fica parada a reviver o amor da sua juventude, tão belo que as raparigas jovens da cidade muito dariam para conseguir escapar até ali e aproveitar a escuridão do instante, enquanto a Lua se ergue de novo para iluminar o céu, para o beijar» — se eu fizesse isso, o leitor atento diria: «vê, lá estragou ele tudo para si próprio, foi ele mesmo quem esqueceu que Don Juan não é para ser visto, mas para ser ouvido». Portanto, também não é isso que eu vou fazer, antes digo: «Ouve Don Juan, digamos que se não fores capaz de obter uma representação de Don Juan ouvindo-o, então, nunca também o conseguirás. Ouve o começo da sua vida; tal como o relâmpago se desprende da escuridão das nuvens da trovoada, também ele assim irrompe do abismo da seriedade, mais rápido do que o curso do relâmpago, mais inconstante |107| do que ele, e todavia com a mesma cadência; ouve como se despenha na multiplicidade da vida, como

seja, o conhecimento gerado provém contínua e concomitantemente, no seu conteúdo e no seu processamento, da razão e da sensibilidade.

121 Vd. Mateus, 22:21: «Disseram-lhe eles: De César. Então ele lhes disse: Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus.»

irrompe contra as suas sólidas represas; ouve esses sons do violino, ligeiros e dançantes, ouve os sinais de alegria, ouve o júbilo da volúpia, ouve a beatitude festiva do desfrute, ouve a sua fuga bravia; correndo, ultrapassa-se a si próprio, sempre mais rápido, sempre mais inconstante; ouve a concupiscência desregrada da paixão, ouve o sussurro do amor, ouve o murmúrio da tentação, ouve o remoinho da sedução, ouve a tranquilidade do instante — ouve, ouve, ouve o Don Juan de Mozart.»[122]

## 2. Outras Adaptações de *Don Juan*, Observadas na Relação com a Concepção Musical

Como é sabido, a ideia de Fausto tem sido objecto de uma multiplicidade de concepções; ao invés, de modo algum é este o caso de Don Juan, o que até podia parecer estranho, tanto mais que esta última ideia designa um capítulo do desenvolvimento da vida individual muito mais universal do que a primeira. Entretanto, torna-se fácil de explicar justamente pelo facto de o fáustico pressupor uma maturidade espiritual de uma tal natureza que torna uma concepção bastante mais natural. Acrescente-se o que eu acima recordei no tocante à circunstância de neste sentido não existir uma lenda de Don Juan, de se terem feito sentir sérias dificuldades no que diz respeito ao meio, até Mozart ter descoberto o meio e a ideia. Só a partir do instante em que a ideia alcançou a sua verdadeira dignidade, voltando assim, mais do que nunca, a preencher um período da vida individual, porém, de modo tão satisfatório, que o ímpeto para extrair poeticamente o que foi vivido na fantasia não veio à existência como uma necessidade poética. Trata-se novamente de uma prova indirecta do valor clássico e absoluto das óperas mozartianas. Nesta perspectiva, já o ideal havia encontrado a sua expressão artística em tão consumado grau que poderia decerto produzir

122 Na versão de Kruse, em vez da imitação dos passos da estátua do Comendador por Leporello («*ta ta ta ta ta*»), Leporello dirige o ouvido de Don Juan para o som dos passos da estátua, exclamando: «*Hør, hør, hør!*»; Kruse, Acto II, cena 19, pp. 121-122. No entanto, esta secção celebra a plenitude de vida em Don Juan, em vez de pressagiar a sua morte e descida aos infernos. Ganha pertinência a indicação avançada originalmente por Georg Brandes: trata-se muito provavelmente da citação indirecta da frase conclusiva de uma fala do «Epílogo» (que na realidade é o «Prólogo») da obra de Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt* [O Mundo às Avessas]; vd. Georg Brandes, *Hovedstrømninger i det 19 de aarhundredes Litteratur. Forelæsninger holdte ved Kjøbenhavns Universitet I Foraarshalvaaret 1873 [Principais Correntes da Literatura do Século XIX. Conferências Proferidas na Universidade de Copenhaga no Primeiro Semestre de 1873]*, Volume II: *Den romantiske Skole i Tyskland* [A Escola Romântica na Alemanha], Copenhaga: Gyldendalske Boghandel, 1873, pp. 146-147.



um efeito tentador, mas não tentador para a produtividade poética. Seguramente que a música de Mozart tem gerado tentação, pois decerto que haverá por aí um jovem que, na vida, teve instantes nos quais teria dado metade da sua riqueza para ser um Don Juan, ou talvez toda ela; teria dado metade do seu tempo de vida, ou talvez a vida toda, para ser Don Juan por um ano. Mas através da música também as naturezas mais profundas passaram a ser, assim, tocadas por essa |108| ideia, encontraram expressa na música de Mozart cada uma e todas as coisas, até a brisa mais suave; encontraram na grandiosa paixão da música de Mozart a plena expressão sonora para aquilo que no próprio interior delas se movimentava, aperceberam-se de como cada uma das disposições aspirava a essa música, tal como o ribeiro corre veloz para se perder na infinitude do mar. No *Don Juan* de Mozart, estas naturezas encontraram quase tanto texto quanto comentário e, enquanto se deixavam levar para cá e para lá pela música, gozavam a alegria de se perderem ganhando ao mesmo tempo a riqueza da admiração. No que a isto respeita, a música de Mozart não era excessivamente restrita, pelo contrário, as suas próprias disposições dilatavam-se, assumiam uma dimensão sobrenatural, na medida em que se reencontrava essas disposições em Mozart. As naturezas inferiores, as quais nenhuma infinitude pressentem, nenhuma infinitude concebem, aldrabões que se tomavam a si próprios por um Don Juan por terem beliscado uma camponesa na face, por terem abraçado uma criada de servir, ou por terem despertado o rubor numa donzelinha, não entenderam obviamente nem a ideia, nem Mozart, nem mesmo como produzir um *Don Juan* que não fosse uma monstruosidade ridícula, um ídolo de família, o qual, diante dos olhares sentimentais assumidos por algumas primas, talvez parecesse um verdadeiro Don Juan, a quinta-essência de toda a dignidade de amar[123]. Neste sentido, Fausto nunca ainda encontrou uma expressão e, como acima observado, nunca pode encontrá-la, dado que a ideia é muito mais concreta. Uma concepção de Fausto pode merecer que lhe chamem perfeita e, contudo, uma geração seguinte dará à luz um novo Fausto, ao passo que Don Juan, devido ao carácter abstracto da ideia, vive eternamente em todas as épocas, e querer fazer um Don Juan depois de Mozart será sempre como querer escrever uma *Ilias post Homerum*[124], num sentido ainda mais profundo daquele com que é aplicado a Homero.

Ora, se bem que aquilo que foi acima desenvolvido se mantenha igualmente certo, também de modo nenhum se concluirá, contudo, que uma dada natureza de talento não houvesse de ensaiar-se para conceber Don

123 No original, «*Elksværdighed*», termo que no capítulo «*O Primeiro Amor*» é também traduzido por «qualidades estimáveis».
124 Em latim no original: «uma Ilíada pós-homérica».

Juan de uma outra maneira. Qualquer um sabe que as coisas se passam assim, mas porventura não fez ainda reparo no facto de o arquétipo de todas as outras concepções ser essencialmente o *Don Juan* de *Molière*[125]; mas este, por seu turno, é com efeito muito mais antigo do que o de Mozart, além de ser cómico, e relaciona-se com o *Don Juan* de Mozart como um conto de fadas de *Musæus*[126] se relaciona com uma adaptação de Tieck[127]. Tendo isto em conta, posso propriamente restringir-me a discutir o *Don Juan* de Molière e, enquanto procuro avaliá-lo do ponto de vista estético, avalio simultânea e indirectamente as outras concepções. No entanto, quero abrir uma excepção com o *Don Juan* de Heiberg[128]. É o próprio Heiberg

125 Jean Baptiste Poquelin (1622-1673), dito Molière, e *Don Juan ou le festin de pierre* [Don Juan ou o Convidado de Pedra], de 1665, são amplamente comentados ao longo desta secção, a partir de traduções da época que introduzem um número significativo de alterações ao original. Edição consultada pelo autor: *Don Juan eller Steengiæsten. Skuespil i fem Optoge* [Don Juan ou o Convidado de Pedra. Peça de Teatro em Cinco Actos], in *J. B. P. Molieres udvalgte Skuespil* [Peças Escolhidas de J. B. P. Molière], tradução de K. L. Rahbek, Copenhaga, 1813; vol. I, pp. 171-258. Doravante a obra é mencionada por *Molieres udvalgte Skuespil*, seguido de indicação de página. Para um estudo aprofundado da relação entre Kierkegaard e Molière, vd. Ronald Grimsley, «Kierkegaard and the Don Juan Legend. 1. Kierkegaard as a Critic of Molière», in *Søren Kierkegaard and French Literature*, Cardiff: University of Wales Press, 1966, pp. 11-25.

126 Johann Karl August Musäus (1735-1787), autor alemão de aventuras fantásticas; edição consultada pelo autor: *Musäus' Volksmärchen der Deutschen* [Contos Populares dos Alemães, por Musäus], edição de Christoph Martin Wieland, vols. I-V, Viena, 1815-1816.

127 Obras desse tipo do autor na biblioteca de Kierkegaard: Johann Ludwig Tieck (1773-1853), *Phantasus. Eine Samnlung von Mährchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen* [Phantasus. Uma Compilação de Contos, Narrativas, Peças de Teatro e *Novellen*], edição de L. Tieck, vols. I-III, Berlim, 1828, e *Sämmtliche Werke* [Obras Completas], vols. I-II, Paris, 1837.

128 A tradução de Heiberg da peça de Molière é na realidade uma versão livre, na qual Heiberg introduz confessadamente elementos que a aproximam do teatro de marionetas; vd. *Don Juan. Skuespil i fire Acter* [Don Juan. Peça em Cinco Actos], in *Marionettheater* [Teatro de Marionetas], Copenhaga, 1814, pp. 1-94; e *Don Juan*, in *J. L. Heibergs Samlede Skrifter. Skuespil* [Escritos Reunidos de J. L. H. Teatro], vols. I-VII, Copenhaga, 1833-1841; vol. VI, 1836, pp. 173-275; nesta edição, figura o seguinte subtítulo: «*Tildeels efter Moliere*» [«Em Parte, Segundo Molière»]. Johan Ludvig Heiberg, poeta, dramaturgo, e filósofo de sucesso ao longo de várias décadas na Dinamarca, bem como crítico e tradutor de peças de teatro, ocupou o cargo de director do Teatro Real de Copenhaga, a partir de 1849. Unanimemente reconhecido como filósofo e, em especial, como o introdutor da filosofia hegeliana na Dinamarca, foi professor da cadeira de Lógica, Estética e Literatura na Real Academia Militar; autor desde 1830 de diversos trabalhos de natureza filosófica, e editor de vários periódicos. As referências a Heiberg em *Ou—Ou* são elogiosas, numa fase em que Kierkegaard aspirava ainda a ver o seu talento reconhecido por Heiberg e a escrever para as mencionadas publicações. A ruptura teve lugar após a publicação da recensão a *Ou—Ou*, da autoria de Heiberg, «*Lit-*



quem esclarece no título que é «em parte segundo Molière». Ora tal coisa é |109| inteiramente exacta, mas a peça de Heiberg possui afinal uma grande vantagem face à de Molière, uma vantagem certamente fundamentada na segurança do olhar estético com que Heiberg sempre concebe as suas tarefas: o gosto com que sabe fazer distinções, mas não é impossível; contudo, que no caso presente o prof. Heiberg tivesse sofrido a influência indirecta da concepção de Mozart de molde a ver, designadamente, como Don Juan tem de ser concebido, sempre que não se pretenda que a música seja a expressão genuína, ou que se pretenda introduzi-lo sob categorias estéticas completamente diferentes. O prof. Hauch também trabalhou num *Don Juan*[129], em condições de ser incluído na categoria do interessante. Portanto, passando eu agora a discutir a segunda formação de concepções de *Don Juan*, também não necessitarei certamente de recordar o leitor de que tal não ocorre na pequena investigação aqui presente por causa própria sua, mas apenas para esclarecer a significação da concepção musical de uma maneira mais completa do que anteriormente havia sido possível.

O ponto de viragem na concepção de Don Juan já acima foi designado deste modo: assim que lhe dão réplicas, tudo se transforma. A reflexão que, designadamente, motiva a réplica reflecte-o para fora da obscuridade, na qual ele é apenas audível por música. Tendo isto em conta, poderia parecer que a melhor maneira de conceber Don Juan seria porventura como *ballet*. Também é sobejamente sabido que já foi assim concebido[130]. No entanto, esta concepção tem de ser elogiada por ter reconhecido as suas forças e, por isso, circunscreveu-se à cena final, na qual a paixão de Don Juan haveria de ser mais facilmente visível no jogo muscular da pantomima. O resultado é novamente não estar Don Juan apresentado de acordo com a sua paixão essencial, mas de acordo com o casual, e o cartaz de semelhante representação contém sempre mais do que a peça; diz o conteúdo, designadamente, que é *Don Juan*, o sedutor Don Juan, ao passo que o *ballet* quase que apresenta apenas os tormentos do desespero, cuja expressão, conquanto seja apenas pantomímica, é algo que ele tem em comum com muitos outros desesperados. Em Don Juan, o essencial não pode ser apresentado em *ballet*, e qualquer um sente facilmente quão ri-

*terær Vintersæd*» [«Semente de Inverno Literária»], in *Intelligensblade* [Folha dos Intelectuais] n.º 24, 01.03.1843; vol. II, pp. 285-292).

129 Johannes Carsten Hauch, naturalista dinamarquês; vd. *Don Juan*, in *Gregorius den Syvende og Don Juan. To Dramaer* [Gregório VII e Don Juan], in *Dramatiske Værker* [Obras Dramáticas], vols. I-III, Copenhaga, 1828-1830; vol. II, 1829, pp. 137-270.

130 *Don Juan, ou le festin de Pierre*, criado em Viena em 1761, música de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e coreografia de Gasparo Angiolini (1731-1803), baseado na peça de Molière. Levado à cena na coreografia de Vincenzo Galeotti (1733-1816) no Teatro Real de Copenhaga em 1781.

dículo seria ver Don Juan enfeitiçar uma rapariga através dos seus passos de dança e de gesticulações engenhosas. Don Juan é uma determinação dirigida para dentro, e não pode pois tornar-se visível ou manifestar-se nas formas do corpo e nos respectivos movimentos, ou com harmonia plástica.

Ora mesmo que não se quisesse atribuir réplicas a Don Juan, poderia todavia imaginar-se uma concepção de Don Juan que apesar disso utilizasse a palavra como meio. |110| Semelhante concepção realmente também existe, é de *Byron*[131]. É certo e seguro que Byron estava apetrechado de modos diversos para apresentar um Don Juan e, por isso, é possível ter a certeza de que, fosse esse empreendimento mal-sucedido, o motivo não residiria em Byron, mas em algo muito mais profundo. Byron ousou fazer com que Don Juan viesse à existência para nós, ousou contar-nos a sua vida na infância e na juventude, ousou construí-lo a partir do contexto de circunstâncias da vida finitas. Por essa via, Don Juan tornou-se uma personalidade reflectida, a qual perde a idealidade que possui na representação tradicional. Passo prontamente a desenvolver qual a modificação ocorrida na ideia. Quando Don Juan é concebido musicalmente, então, oiço nele toda a infinitude da paixão, mas oiço simultaneamente o seu poder infinito, ao qual ninguém é capaz de resistir; oiço a concupiscência bravia do desejo, mas oiço simultaneamente esse triunfalismo absoluto do desejo, contra o qual seria baldado ter oferecido qualquer resistência. Se o pensamento se detiver uma vez que seja no obstáculo, então, este irá antes obter significação apenas porque incendeia a paixão, mais do que por se colocar realmente em oposição: o desfrute dilata-se, o triunfo é certo e o obstáculo é um mero estímulo. Semelhante vida, movida de uma forma elementar, e poderosa e irresistível demoniacamente — tenho-a eu em Don Juan. É esta a sua idealidade, da qual posso retirar uma imperturbável alegria, porque a música não me apresenta Don Juan como pessoa ou como indivíduo, mas como poder. Se Don Juan é concebido como indivíduo, fica logo *eo ipso* em conflito com o mundo que o rodeia; enquanto indivíduo sente-se preso e agrilhoado por esta ambiência, porventura triunfará, como grande indivíduo que é, mas sente-se desde logo que as dificuldades nos obstáculos desempenharam aqui um papel diferente. É delas que o interessante essencialmente se ocupa. Mas assim sendo, Don Juan é conduzido sob a determinação do interessante. Se se quisesse apresentá-lo como triunfador absoluto recorrendo à pompa das palavras, então, sente-se prontamente que essa

131 George Gordon Byron, Lord Byron (1788-1824), trabalhou até à morte no poema épico em cantos *Don Juan*; edição consultada pelo autor: *Lord Byron's sämmtliche Werke* [Obras Completas de Lord Byron], vários tradutores, vols. I-X, Estugarda, 1839; vol. VIII, p. 1; vol. X, p. 100.



ajuda não satisfaz, visto que, por essência, não compete a semelhante indivíduo triunfar, e exige-se crise do conflito.

A resistência que o indivíduo tem para combater pode em parte ser exterior, não residindo tanto no objecto como no mundo que o rodeia, e pode encontrar-se parcialmente no próprio objecto. A primeira é aquela de que mais se têm ocupado todas as concepções de Don Juan, porque se reteve o momento da ideia de haver de ser ele a triunfar, enquanto erótico. Ao invés, destacando-se o outro lado, só então fico em crer que está aberta a perspectiva para uma concepção significativa de Don Juan, a qual irá |111| criar uma imagem de contraste com o Don Juan musical, ao passo que qualquer concepção que se encontre entre estas duas contém sempre imperfeições. No Don Juan musical, ter-se-ia assim o sedutor extensivo e, na outra, o intensivo. Este último Don Juan é então apresentado não como tendo chegado à posse do seu objecto através de um único golpe, não é o sedutor determinado de maneira imediata, é o sedutor reflexivo. Aquilo de que aqui nos ocuparemos é a manha, a dissimulação, com a qual ele sabe insinuar-se no coração de uma rapariga, o domínio sobre ela que ele sabe obter para si mesmo, a sedução enfeitiçante, arquitectada e consecutiva. Torna-se aqui indiferente o número de vezes que ele seduziu, aquilo de que nos ocupamos é a arte, a fundamentação, a profundidade da dissimulação, com as quais ele seduz. Por fim, o desfrute acaba por ser tão reflectido que se torna diferente em relação ao desfrute do Don Juan musical. O Don Juan musical desfruta a satisfação, o Don Juan reflexivo desfruta a impostura, desfruta a argúcia. O desfrute imediato acaba, e desfruta-se mais uma reflexão sobre o desfrute. A esse respeito, encontra-se um indício particular na concepção de Molière[132], só que este não chega de modo algum a exercer o seu direito devido à interferência de toda a restante concepção. Em Don Juan, o desejo ardente acorda porque ele vê uma daquelas raparigas feliz na relação com quem ela ama, e começa a ter ciúmes, o que constitui um interesse que na ópera não nos ocuparia de todo, justamente porque Don Juan não é um indivíduo reflectido. Assim que Don Juan é concebido como um indivíduo reflectido, só é possível alcançar uma idealidade correspondente à idealidade musical, quando se conduz o assunto para o âmbito psicológico. A idealidade da intensidade passa então a ser aquilo que se alcança. Por isso, o *Don Juan* de Byron tem de ser considerado como tendo errado, porque se desenvolve de uma forma épica. O Don Juan imediato terá de seduzir mil e três, o sedutor reflexivo precisará de seduzir apenas uma, e aquilo de que nos ocupamos é o modo como ele o faz. A sedução do Don Juan reflexivo é uma obra de arte, na qual cada um dos pequenos traços tem a sua significação especí-

132 Vd. *Molieres udvalgte Skuespil*, p. 184; e Heiberg, *Skuespil*, vol. VI, p. 188.

fica; a sedução do Don Juan musical é um golpe de mão, um assunto do instante, mais fácil de fazer do que de dizer. Lembro-me de um quadro que uma vez eu vi. Um homem jovem e bonito, um verdadeiro mulherengo. Brincava com um grupo de raparigas jovens, todas na perigosa idade em que nem são adultas, nem são crianças. Divertiam-se entre outras coisas a saltar por cima de um fosso. Ele ficava na beira e |112| ajudava-as a saltar, segurando-lhes pela cintura para as erguer no ar e depositar do outro lado. Era uma visão graciosa; dava-me alegria, tanto por ele como pelas rapariguinhas. Pensei então em Don Juan. As jovens raparigas corriam para os seus braços, ele agarrava-as então com a mesma rapidez, com a mesma agilidade, depositando-as do outro lado do fosso da vida.

O Don Juan musical triunfa em absoluto e, por isso, também está obviamente na posse absoluta de cada um dos meios capazes de o conduzir a este triunfo, ou melhor, está na posse tão absoluta do meio que é como se não necessitasse de o utilizar, ou seja, não o utiliza enquanto meio. Assim que passa a ser um indivíduo reflectido, então, mostra-se que há algo que se chama «o meio». Se o poeta lho conceder, fazendo, porém, com que a resistência e o obstáculo resultem conjuntamente tão graves que o triunfo fica duvidoso, então, Don Juan entra na determinação do interessante e, nesta perspectiva, pode pensar-se em várias concepções de Don Juan, até chegar ao que anteriormente chamámos de sedução intensiva; se o poeta lhe negar o meio, então, a concepção entra na determinação do cómico. Uma concepção perfeita que o tenha conduzido sob o domínio do interessante, nunca eu vi; em contrapartida, à maioria das concepções de Don Juan aplica-se dizer que se aproximam do cómico, o que é explicável pelo facto de estarem associadas a Molière, em cuja concepção o cómico está latente, sendo que o mérito de Heiberg consiste em ter tomado nítida consciência disso e, por conseguinte, não chama à sua peça meramente um teatro de marionetas, antes deixa que o cómico brilhe nela de muitas maneiras[133]. Assim que uma paixão, ao ser apresentada, vê negado o meio com que atinge a satisfação, então, é possível desencadear uma viragem trágica ou uma viragem cómica. Não é possível fazer surgir a viragem trágica, quando a ideia se mostra como sendo de todo injustificada e, por isso, o

133 Alusão provável ao último grau de caracterização da comédia (termo aqui equivalente a «forma dramática») em Heiberg; o primeiro grau, a comédia imediata, situa-se entre o burlesco e a farsa; no segundo, a comédia alta ou reflexiva, prevalece a ironia; e no terceiro, a comédia universal ou especulativa, a ironia, aliada ao riso, produz o humor; vd. *Kjøbenhvans flyvende Post it* [Correio Volante de Copenhaga], n.º 7-8, 10-16, Janeiro-Fevereiro de 1828. Kierkegaard esquematiza parcialmente esta tipologia das formas dramáticas no seu diário; vd. BB: 23, SKS, vol. 17, p. 113. Para uma apresentação comentada da hierarquização das formas dramáticas em Heiberg, vd. Henning Fenger, *The Heibergs*, Nova Iorque: Twayne Publishers, Inc., 1971, pp. 134-139.



cómico fica tão perto. Se eu apresentar o vício do jogo num indivíduo e der cinco táleres a esse indivíduo para ele os perder no jogo, a viragem passa a ser cómica. Decerto que assim não acontece no *Don Juan* de Molière, mas ocorre afinal de um modo semelhante. Se eu fizer Don Juan passar por apertos de dinheiro, acossado pelos credores, ele perde desde logo a idealidade que possui na ópera, e o efeito passa a ser cómico. A famosa cena cómica em Molière[134], tendo grande valor enquanto cena cómica e estando ao mesmo tempo muitíssimo bem adequada à comédia de Molière, |113| obviamente que, por esse motivo, nunca deveria ser incluída na ópera, na qual produziria um efeito inteiramente perturbador.

Que a concepção de Molière aspira ao cómico, não está meramente mostrado na cena cómica de que falámos, a qual, se estivesse completamente isolada, nada sequer demonstraria; é antes o plano geral que traz a marca do cómico. A primeira e a última réplica de *Sganarel*[135], o início e o fim de toda a peça, dão disso um testemunho mais do que suficiente. Sganarel começa por elogiar uma pitada de rapé, deduzindo-se, entre outras coisas, que ele não pode ter assim tanto para fazer ao serviço deste Don Juan; termina, queixando-se de ter sido o único a quem injustiça foi feita. Ora quando se pondera que Molière também fez com que a estátua[136] viesse buscar Don Juan e que, apesar de Sgaranel ter igualmente sido testemunha desta terrível coisa, coloca-lhe afinal essas palavras na boca, como se quisesse dizer que a estátua, visto que se entrega, aliás, a praticar a justiça na terra, a castigar o vício, deveria também ter ponderado que podia pagar a Sganarel o soldo que lhe era devido por longos e leais serviços em casa de Don Juan, coisa que o seu amo não tivera condições para fazer devido à sua repentina partida; quando se pondera isto, então, qualquer um acabaria por sentir o cómico no *Don Juan* de Molière. (A adaptação de Heiberg, que diante da de Molière possui a grande vantagem de ser mais correcta, deu também lugar a uma viragem cómica de muitas maneiras, pondo na boca de Sganarel uma sabedoria casual que nos permite ver nele um aprendiz de ladrão, o qual acaba como criado de Don Juan depois de ter experimentado muitas outras funções.) O herói da peça, Don Juan, é nada menos do que um herói, é um sujeito mais do que infeliz, que presumivelmente

134 Cena com o credor, Monsieur Dimanche, Acto IV, cena 1, in *Molieres udvalgte Skuespil*, pp. 231-237, nesta tradução, M. Dimanche dá pelo nome de Hr. Knapmaal e na adaptação de Heiberg tem o nome de Herr Paaske; vd. *Skuespil*, vol. VI, pp. 259-262. A ópera de Mozart não tem qualquer cena equivalente; sugere-se antes o contrário, já que Don Juan entrega uma bolsa com dinheiro a Leporello; vd. *Don Giovanni*, Acto II, cena 1, Kruse, pp. 71-75.

135 Nome do criado de Don Juan na peça de Molière.

136 Na verdade, o monumento funerário do Comendador, pai de Donna Anna, assassinado por Don Juan na primeira cena da ópera. Vd. adiante nota 167.

não foi admitido ao exame final[137] e que escolheu agora um outro modo de vida. Vem, designadamente, a saber-se que ele é filho de um homem muito distinto[138], o qual procura igualmente entusiasmá-lo a seguir a virtude e os feitos imortais através da ideia representada no nome grande dos seus antepassados; mas isto resulta tão inverosímil, em relação a toda a sua restante conduta, que se é antes levado a pensar que tudo não haveria de ser uma mentira perpetrada pelo próprio Don Juan. A sua conduta não é muito cavalheiresca, não é visto de espada na mão abrindo caminho por entre as dificuldades da vida; distribui bofetadas ora a um, ora a outro, sim, chega praticamente a bater-se com o noivo de uma das raparigas[139]. Portanto, se o Don Juan de Molière fosse realmente um cavalheiro, então, o poeta sabe fazer muitíssimo bem com que nos esqueçamos disso e, |114| em vez de[140] cavalheiro, dá-nos a ver um espadachim, um vulgar dissoluto, que não tem medo de andar ao murro. Quem já teve oportunidade de ter como objecto de observação aquele a quem se dá o nome de dissoluto, também saberá que esta classe de homens sente um amor excessivo[141] pelo mar e, por isso, achará igualmente adequado que Don Juan tenha posto os olhos num par de saias e que agora se tenha prontamente metido num barco para ir atrás delas pelo Kalleboestrand[142], uma aventura domingueira no mar, juntamente com o barco a virar-se. Don Juan e Sganarel estão prestes a perder a vida e são, enfim, salvos por Pedro e pelo infindo Lucas[143], cuja primeira aposta havia sido entre serem eles homens ou uma pedra, uma aposta que custou a Lucas um marco e oito xelins, o que quase é demasiado para Lucas, e para Don Juan. Ora quando se acha que tudo isto está adequado, a impressão fica pois perturbada por um instante, dado que vem a saber-se que Don Juan é simultaneamente um tipo que seduziu *Elvira*[144], assassinou

137 Aqui, «*Attestat*».

138 Don Louis, pai de Don Juan, surge como personagem em Molière, e também na tradução da peça (com o nome de Don Lodovico), mas não figura no elenco da versão de Heiberg; vd. Acto IV, cena 4, in *Molieres udvalgte Skuespil*, pp. 237-239.

139 Pierre, namorado de Charlotte; Acto II, cena 3, in *Molieres udvalgte Skuespil*, pp. 202-205. Na ópera, esta situação está transposta para a relação entre Don Juan e Massetto; vd. *Don Giovanni*, Acto II, cena V.

140 Na primeira edição de *Enten-Eller*, não figura «*istederfor*», mas «*stræber derfor*», o que implicaria traduzir a frase como: «e esforça-se por isso para que vejamos».

141 Aqui, «*Kjærlighed*».

142 Braço de mar entre a Zelândia e a ilha de Amager, a sul de Copenhaga. Heiberg desloca a acção da sua versão para este local, sem o nomear explicitamente.

143 Acto II, cena 1; em Molière, as personagens têm os nomes de Pierrot e Lucas, na tradução para dinamarquês da peça de Molière, Pedrillo e Lucas, e na versão de Heiberg, Pedro e Lucas.

144 Em Molière, Elvira é esposa de Don Juan e, no elenco de personagens, Heiberg descreve-a como «consorte».



o Comendador, etc., algo que é tido como imensamente desmedido, e que tem outra vez de ser explicado como uma mentira, de molde a restabelecer harmonia. Se é Sganarel quem nos deve fornecer uma representação da paixão que lavra em Don Juan, então a sua expressão está tão travestida que o riso é impossível de conter, quando Sganarel diz assim para *Gusmann*[145]: «Para conseguir o que ele deseja[146], Don Juan era bem capaz de casar com o cão ou com o gato dela, sim, até contigo, o que seria ainda pior»; ou quando observa que o seu amo não se limita a descrer do amor, descrendo também da medicina[147].

Ora se a concepção de Don Juan de Molière, considerada enquanto adaptação cómica, fosse correcta, não seria eu quem continuaria aqui a discuti-la, dado que neste estudo só tenho de centrar-me na concepção ideal e na significação da música, tendo em vista essa concepção. Poderia então contentar-me em chamar a atenção para a curiosa circunstância de apenas por música se ter concebido Don Juan de uma maneira ideal, na idealidade que ele possui na tradicional representação medieval. A falta de uma concepção ideal, que tenha a palavra como meio, poderia então fornecer uma prova indirecta da justeza da minha tese. No entanto, sou capaz de ir mais além, justamente porque Molière não está correcto, e aquilo que o impediu de atingir a correcção é o facto de ele ter conservado algo do ideal de Don Juan, tal como é devido na representação tradicional. À medida que eu assinalar este facto, mostrar-se-á de novo que a concepção ideal só pode exprimir-se essencialmente através da música, e regresso assim de novo à minha tese propriamente dita.

|115| Logo no primeiro acto de *Don Juan* de Molière, Sganarel tem uma fala muito longa, na qual nos quer oferecer uma representação da ilimitada paixão do seu amo e da multiplicidade das suas aventuras. Esta fala corresponde por inteiro à segunda ária do criado na ópera. A fala não faz surgir outro efeito que não seja o cómico, e aqui a concepção de Heiberg volta a possuir a vantagem de o cómico estar menos amalgamado do que em Molière. Ao invés, este efectuou um ensaio para nos deixar pressentir o poder dele, mas o efeito não resulta, apenas a música pode dar-lhe união, porque descreve ao mesmo tempo a conduta de Don Juan, levando-nos a ouvir o poder da sedução, ao mesmo tempo que o catálogo é desenrolado diante de nós.

Em Molière, a estátua vem buscar Don Juan no último acto. Ora por mais que o poeta tenha procurado motivar a entrada da estátua, fazendo

145 Nome do escudeiro de Elvira na tradução da peça de Molière; vd. *Molieres udvalgte Skuespil*, p. 176.

146 Aqui, «*ønsker*».

147 Acto III, cena 1, in *Molieres udvalgte Skuespil*, p. 214; e Heiberg, *Skuespil*, vol. VI, p. 227.

com que fosse precedida por uma exortação, esta pedra, porém, torna-se sempre uma pedra de escândalo. Se Don Juan é concebido idealmente como força, como paixão, então, o próprio céu terá de pôr-se em movimento. Se não for este o caso, a utilização de meios tão fortes dá sempre que pensar. O Comendador não necessita, na verdade, de dar-se ao incómodo, dado que se fica mesmo mais perto de ver o senhor *Paaske*[148] meter Don Juan na prisão por dívidas, o que cairia plenamente dentro do espírito da moderna comédia, a qual não necessita de um tão grande poder de destruição, precisamente porque os próprios poderes em movimento não são tão grandiosos. Seria inteiramente consentâneo com a comédia moderna fazer com que Don Juan aprendesse a conhecer os sustos triviais da realidade. Na ópera está perfeitamente certo que o Comendador regresse, mas então a sua entrada possui igualmente verdade ideal. Desde logo, a música faz do Comendador algo mais do que um indivíduo singular, a sua voz expande-se até chegar a ser uma voz de espírito. Por isso, tal como na ópera Don Juan está concebido com seriedade estética, também assim acontece com o Comendador. Em Molière, ele surge com gravidade estética e peso, a ponto de quase o tornarem ridículo; na ópera, surge com leveza estética, com verdade metafísica. Nenhum poder na obra, nenhum poder no mundo é capaz de coarctar Don Juan, só um espírito, um fantasma, pode fazê-lo. Quando isto fica cabalmente entendido, então, clarifica-se a concepção de Don Juan. Um espírito, um fantasma, são reprodução, é esse o segredo que reside no facto de regressarem, mas Don Juan é capaz de tudo, é capaz de resistir a tudo, excepto à reprodução da vida, precisamente porque ele é vida sensual imediata, de que o espírito é negação.

Tal como concebido por Molière, Sganarel permanece uma personagem inexplicável, |116| cujo carácter se torna confuso em elevado grau. Aquilo que aqui produz um efeito perturbador é novamente o facto de Molière conservar alguma coisa do tradicional. Como Don Juan é acima de tudo um poder, também esse poder se mostra na sua relação com Leporello. Este sente-se arrastado na sua direcção, sente-se esmagado por Don Juan, funde-se nele, tornando-se um mero órgão da vontade do seu amo. Esta simpatia obscura e intransparente faz justamente de Leporello uma personagem musical, achando-se perfeitamente adequado que não lhe seja possível livrar-se de Don Juan. Com Sganarel, o assunto é outro. Em Molière, Don Juan é um indivíduo singular e, por conseguinte, Sganarel estabelece com ele uma relação, tal como com um indivíduo. Ora se Sganarel se sente indissociavelmente ligado a Don Juan, então, mais não será do que um razoável requisito estético exigir que se clarifique o modo como isso pode ser explicado. De nada serve que Molière o faça dizer que não consegue ver-se

148 Vd. acima nota 134.



livre de Don Juan[149]; o leitor ou o espectador não vêem fundamento nenhum para tal, e aqui a questão é justamente em torno de um fundamento sensato. A inconstância que há em Leporello está decerto motivada na ópera, porque Leporello, na sua relação com Don Juan, está mais perto de ser uma consciência individual e, por isso, a vida donjuanesca reflecte-se nele de maneira diferente, sem que todavia ele esteja propriamente em condições de nela penetrar. Em Molière, também Sganarel umas vezes é pior, e outras é melhor, do que Don Juan, mas torna-se inconcebível que ele não o abandone, dado que nem sequer recebe o respectivo salário. Se em Sganarel se imaginar uma unidade, correspondente à simpatética obscuridade musical que Leporello tem na ópera, não resta outra coisa que não seja tomar a unidade como uma idiotice parcial. Volta aqui a ver-se um exemplo de como o musical tem de surgir para que Don Juan possa ser concebido na sua verdadeira idealidade. O erro de Molière não está em ter concebido Sganarel no modo cómico, mas sim em não o ter feito correctamente.

O Don Juan de Molière é também um sedutor, mas a peça oferece-nos apenas uma parca representação de que ele assim é. Que Elvira em Molière é esposa de Don Juan é inegável, e particularmente bem delineado, tendo em vista o efeito cómico. Vê-se desde logo que se está perante uma personagem comum, que utiliza promessas de casamento para levar uma rapariga ao engano. Por essa via, Elvira perde toda a atitude ideal que possui na ópera, onde é encontrada sem outras armas que não sejam a feminilidade ultrajada, ao passo que a imaginamos aqui com certidões de casamento, perdendo Don Juan a equivocidade da sedução pelo facto de ser um homem jovem e |117| um esposo experimentado, ou seja, experimentado em experiências extraconjugais. O modo como ele enganou Elvira, os meios com os quais a incitou a sair do convento, seriam decerto algo que umas dadas réplicas de Sganarel haveriam de ter-nos esclarecido; mas visto que a cena de sedução ocorrente na obra não nos oferece a oportunidade de admirar a arte de Don Juan, é óbvio que a nossa confiança nesses feitos fica abalada. Ora, conquanto *Don Juan* de Molière seja cómico, isso nem sequer era necessário; mas como, no entanto, é ele próprio quem nos quer fazer entender que o seu Don Juan é realmente o herói Don Juan, que conquistou Elvira e assassinou o Comendador, é fácil de ver onde está o erro em Molière, mas somos simultaneamente levados a pensar se tal não terá afinal propriamente fundamento no facto de Don Juan nem uma vez sequer poder ser apresentado na qualidade de sedutor, sem que seja com o auxílio da música, a menos que se enverede, como acima mencionado, pelo aspecto psicológico, o qual, por seu turno, não se reveste facilmente de interesse dramático. Em Molière, também não se ouve Don Juan conquistar as duas jovens

149 No fecho da primeira cena do primeiro acto; *Molieres udvalgte Skuespil*, p. 176.

raparigas, *Mathurine* e *Charlotte*[150], a conquista ocorre fora de cena e, como Molière nos deixa de novo presumir que Don Juan lhes ofereceu promessas de casamento, então, só se obtém novamente uma parca noção do seu talento. Enganar uma rapariga com promessas de casamento é uma arte particularmente pobre e, já que alguém é suficientemente baixo para o fazer, daí não resulta de todo que seja suficientemente grande para que lhe chamem Don Juan. A única cena que parece querer apresentar-nos Don Juan na sua actividade de seduzir, se bem que pouco sedutora, é a cena com Charlotte[151]. Mas dizer a uma jovem camponesa que ela é linda, que tem olhos cintilantes, pedir-lhe que dê uma volta para observar as suas formas, não deixa trair nada de incomum em Don Juan, mas antes um homem dissoluto que observa uma rapariga tal como um negociante observa um cavalo. É possível conceder de bom grado que a cena produz um efeito cómico e, houvesse a cena de produzir apenas esse efeito, e não iria eu aqui discuti-la. Mas dado que este notório ensaio de Don Juan não estabelece relação alguma com as muitas histórias que ele possa ter tido, esta cena contribui assim de novo, directa ou indirectamente, para mostrar aquilo que na comédia é imperfeito. Molière parece ter querido retirar algo mais de Don Juan, parece ter querido igualmente manter nele o ideal, mas faltou-lhe o meio e, por isso, tudo o que realmente acontece redunda em algo de negligenciável. Na globalidade, pode dizer-se que no *Don Juan* de Molière acabamos por saber que ele é sedutor apenas numa perspectiva histórica; não vemos isso do ponto de vista dramático. A cena na qual ele se mostra numa maior actividade é a cena com Charlotte e |118| Mathurine[152], sustentando aí a conversa de ambas, e fazendo-lhes crer que cada uma delas era justamente aquela com quem ele prometera casar. Aqui, porém, aquilo que prende a nossa atenção não é a sua arte da sedução, mas uma intriga teatral inteiramente comum.

Para concluir, talvez eu possa elucidar o que aqui ficou desenvolvido pegando numa observação frequentemente avançada: o facto de *Don Juan* de Molière ser mais moral do que o de Mozart. Entretanto, entendido isto da maneira certa, trata-se justamente de um elogio à ópera. Na ópera, não se trata meramente de conversas sobre um sedutor, é antes Don Juan que é um sedutor, e é inegável que a música, nas suas singularidades, pode ser muitas vezes bastante sedutora. Entretanto, é assim que deve ser; é esta

150 Nomes das personagens na adaptação de Heiberg; no original e na tradução dinamarquesa, as personagens têm os nomes de Maturina e Carlotta.

151 Cena que encontra correspondência no dueto *Là ci darem la mano*... entre Don Giovanni e Zerlina; vd. *Don Giovanni*, Acto I, cena 9. No *Don Juan* de Molière (no original e na tradução dinamarquesa), Acto II, cena 2; na versão de Heiberg, Acto II, cena 3.

152 No original e na tradução dinamarquesa, Acto II, cena 4; na versão de Heiberg, Acto II, cena 7.



justamente a sua grandeza. Por isso, dizer que a ópera é imoral é uma palermice, o que provém tão-somente de gente que não entende como se concebe uma totalidade e antes acaba por ficar presa nas singularidades. A aspiração definitiva da ópera é moral em elevado grau, e a impressão que dela se retira é absolutamente salutar, porque tudo é grande, tudo possui um *pathos* genuíno, sem cosmética, a paixão da volúpia não menos do que a da seriedade, a do desfrute não menos do que a da ira.

## 3. A Construção Interna da Ópera

Apesar de o título desta secção já ter de ser considerado como suficientemente esclarecedor, no entanto, por uma questão de segurança, quero chamar a atenção para o facto de não ser obviamente intenção minha vir de modo algum oferecer aqui uma avaliação estética da obra *Don Juan*, ou uma demonstração da estrutura dramática do texto. Tem sempre de ser-se muito cauteloso ao fazer separações destas, em especial diante de uma produção clássica. Quero repetir ainda uma vez, nomeadamente, aquilo que acima já destaquei muitas vezes: Don Juan só é passível de expressão musical, um facto que eu próprio constatei essencialmente através da música e devo, por isso, vigiar de todas as maneiras para que isso não revista o aspecto de ser a música a surgir de um modo exterior. Se lidarmos assim com o assunto, pode a meu ver admirar-se a música nesta ópera tanto quanto se quiser, que a sua significação absoluta não é captada. Hotho não ficou isento de uma abstracção inverídica deste tipo, daí resultando que não é possível considerar a sua apresentação como satisfatória, por mais talentosa que |119| de resto seja. Em Hotho, o estilo, a apresentação, a reprodução, têm vida e movimento; as categorias são indeterminadas e pairam, a concepção de Don Juan não está penetrada por um único pensamento, mas dissolvida em muitos. Para ele, Don Juan é um sedutor. Mas esta categoria já é indeterminada e, contudo, tem de estar determinado em que sentido ele é sedutor, tal como eu também tentei fazer. Ora acerca deste sedutor diz-se uma quantidade de coisas em si e para si verdadeiras; mas como aqui as representações comuns chegam a ter o direito de reinar muito excessivamente, semelhante sedutor torna-se simplesmente tão reflectido que cessa de ser em absoluto musical. Hotho penetra na obra cena a cena, o seu relato está fresca e profundamente acidulado pela sua própria individualidade, em alguns passos, porventura um nadinha em excesso. Quando tal acontece, seguem-se então efusões simpatéticas sobre o quanto há de belo, rico e diversificado no modo como Mozart exprimiu tudo isto. Mas é deveras pequena a alegria lírica suscitada pela música de Mozart e, por muito bem que vista o homem e, por muito bem que ele saiba exprimir-se, na concep-

ção de Hotho, *Don Juan* de Mozart não é reconhecido na sua absoluta validade. Este reconhecimento é aquilo a que eu aspiro, porque este reconhecimento é idêntico à justa compreensão daquilo que constitui o objecto desta investigação. Não é de modo algum meu propósito tomar toda a ópera como objecto de consideração, mas sim a ópera na sua totalidade, nem sequer discutir as diversas partes em separado, mas incorporá-las nas minhas observações tanto quanto possível, e não as ver fora da sua ligação com o todo, mas sim dentro dessa ligação.

Num drama, o interesse principal congrega-se de uma maneira perfeitamente natural em torno do que chamamos o herói da obra; na relação que estabelecem com ele, as restantes personagens revestem-se apenas de uma significação subordinada e relativa. Entretanto, quanto mais a reflexão interior penetrar no drama com o seu poder de separação, tanto mais as personagens secundárias admitem também uma certa absolutez relativa, se é que me atrevo a dizê-lo. Isto não é de modo algum um erro, é antes pelo contrário uma vantagem, tal como a observação do mundo que só tem olhos para alguns indivíduos proeminentes e para a respectiva significação no desenvolvimento do mundo, não dando, porém, valor aos subalternos, é em certo sentido mais elevada, mas inferior àquela que vê o que é menor, na respectiva validade de igual grandeza. O dramaturgo conseguirá apenas alcançá-lo na mesma medida em que nada reste de incomensurável, em que nada reste da disposição da qual o drama se desprende, ou seja, nada reste da disposição *qua* disposição, |120| sendo tudo, no entanto, convertido na sagrada moeda[153] dramática: acção e situação. Na mesma medida em que o dramaturgo conseguir alcançá-lo, também na mesma medida a impressão total, produzida pela sua obra, será menos uma disposição do que um pensamento, uma ideia. Quanto mais a impressão total de um drama for uma disposição, tanto maior é a certeza de o próprio poeta a ter pressentido na disposição, e ter feito com que a impressão total viesse progressivamente à existência a partir da disposição, não a tendo captado na ideia, nem deixado que esta se desdobrasse do ponto de vista dramático. Um drama deste tipo sofre então de um peso excessivo e anormal de lirismo[154]. Num drama,

153 Na antiga Judeia, as ofertas e esmolas tinham de ser feitas na moeda do povo judeu, justificando a presença de cambistas em volta dos templos; vd. Mateus, 21:12, Marcos, 11:15, e João, 2:14-15. Aqui, porém, a «sagrada moeda» é metáfora para a regra aristotélica.

154 Formulação de Heiberg, na sua crítica ao *Trauerspiel* de A. Oehlenschläger, *Væringerne i Miklagard* [Os Varangianos de Miklagard] de 1826 (*Oehlenschlägers Tragødier* [Tragédias de O.], vols. I-X, Copenhaga, 1841-1849; vol. IV, 1842, pp. 115-240), in *Kjøbenhvans flyvende Post* [Correio Volante de Copenhaga], números 99-101, Copenhaga, 1827, e números 7-8 e 10-16, Copenhaga, 1828; vd. igualmente J. L. Heiberg, *Prosaiske Skrifter* [Escritos em Prosa], vols. I-III, Copenhaga, 1841-1843; vol. I, pp. 251-381.



trata-se de um erro, mas numa ópera não é de modo algum um erro. O que conserva a unidade na ópera é a nota fundamental que sustém o todo.

O que aqui se diz sobre o efeito dramático global é válido, por seu turno, para as partes individuais do drama. Houvesse eu de designar o efeito dramático do drama com uma única palavra, conquanto este seja diferente do produzido por qualquer outra forma poética, então, diria eu que o drama actua através do simultâneo. No drama, vejo reunidos na situação, na unidade da acção, os momentos que são exteriores uns aos outros. Ora, quanto mais excretados forem os momentos discretos, quanto mais profundamente a situação dramática estiver penetrada pela reflexão, tanto menos a unidade dramática será uma disposição e tanto mais ela será um pensamento determinado. Mas tal como a totalidade da ópera também não pode ser assim penetrada pela reflexão, como é o caso do drama propriamente dito, também é assim este o caso da situação musical, a qual, se bem que dramática, possui todavia a sua unidade na disposição. À semelhança de qualquer situação dramática, a situação musical tem o simultâneo, mas a actividade das forças é um som conjunto, uma voz conjunta, é harmonia, e a impressão da situação musical é a unidade que se produz ao ouvir em conjunto aquilo que soa em conjunto. Quanto mais profundamente penetrado pela reflexão estiver o drama, tanto mais a disposição se transfigura em acção. Quanto menos acção, tanto mais prevalecente é o momento lírico. Na ópera, tudo isto é perfeitamente conforme. Como seu objectivo imanente, a ópera não tem tanto assim a descrição de personagens e a acção, não está suficientemente reflectida para tal. Ao invés, na ópera, a paixão substancial e irreflexiva encontra a sua expressão. A situação musical reside na unidade da disposição, na discreta pluralidade de vozes. O que é próprio da música é justamente ser capaz de conservar a pluralidade de vozes na unidade da disposição. Quando em linguagem corrente se dizem as palavras «pluralidade de vozes», então, designa-se preferencialmente uma unidade |121| que é um resultado finito; na música, não é esse o caso.

O interesse dramático exige uma rápida progressão, um ritmo animado, aquilo a que pudesse chamar-se velocidade da queda em crescimento imanente. Quanto mais o drama estiver profundamente penetrado pela reflexão, tanto mais ininterrupta é a pressa com que avança. Se, ao invés, for o momento lírico ou o épico a prevalecer unilateralmente, então, sobressai um certo entorpecimento que faz adormecer a situação, tornando lentos e pesados o processo e o prosseguimento dramáticos. Na essência da ópera não reside esta pressa, em parte devido ao que é próprio de uma certa dilação, um certo auto-espraiamento no tempo e no espaço. A acção não possui a celeridade da queda ou o respectivo direccionamento, movimentando-se antes num plano mais horizontal. A disposição não está sublimada na personagem e na acção. Por consequência, numa ópera a acção só pode ser acção imediata.

Se aplicarmos à ópera *Don Juan* o que foi aqui desenvolvido, então, isso dar-nos-á ocasião de ver tudo isto em toda a sua verdadeira validade clássica. Don Juan é o herói da ópera, o interesse principal agrega-se em torno dele; não se limita, no entanto, a ser meramente isto, é antes ele quem confere interesse a todas as outras personagens. Contudo, tal não deve ser tomado em sentido um tanto exterior, sendo justamente este, porém, o segredo desta ópera: dentro da ópera, o herói é simultaneamente a força das restantes pessoas, a vida de Don Juan é o respectivo princípio vital. A paixão de Don Juan põe em movimento a paixão dos outros, a paixão dele ressoa profundamente em tudo, ressoa profundamente e sustenta a seriedade do Comendador, a ira de Elvira, o ódio de Anna, a importância de Ottavio[155], a angústia de Zerlina, a exasperação de Massetto[156], a confusão de Leporello. Sendo na ópera o herói, Don Juan é o denominador da obra, sendo o herói, atribui-lhe, em geral, o seu nome, mas é mais, se assim posso eu dizer, ele é o denominador comum. Todas as outras existências, em relação com a dele, são apenas uma derivada. Ora, se se exigir que numa ópera a sua unidade seja uma nota fundamental, facilmente se perceberá que não se torna possível imaginar um tema mais perfeito para uma ópera do que Don Juan. A nota fundamental pode estar em relação com forças terceiras na obra, sustentando estas últimas. Como exemplo de uma ópera deste tipo mencionarei *A Dama Branca*[157]; mas uma tal unidade, na relação com a ópera, é uma determinação ulterior do lírico. Em *Don Juan*, a nota fundamental mais não é do que a força fundamental na própria ópera, a nota fundamental é Don Juan, mas ele, por seu turno, é absolutamente musical — precisamente por não ser personagem, mas vida essencial. |122| As restantes figuras da ópera também não são personagens, são antes paixões essenciais, supostas por intermédio de Don Juan e, nessa medida, tornam-se por sua vez musicais. Como é Don Juan quem entrelaça todas elas, estas por seu turno entrelaçam-se também em Don Juan, e constituem as consequências externas, supostas continuamente pela própria vida de Don Juan. Na ópera, é esta a absoluta centralidade da vida musical de Don Juan, permitindo que a ópera exerça um poder de ilusão como nenhuma outra, e que a vida musical de Don Juan transporte um indivíduo para a vida contida na obra. Devido à omnipresença do musical nesta música é possível desfrutar uma única pequena parte dela, e ser-se instantaneamente transportado; chega-se a meio da obra, e fica-se instantaneamente no que é central, porque o que é central, a vida de Don Juan, está em todo o lado. Diz a velha experiência que não é agradável esforçar dois sentidos ao mesmo tempo, e utilizar muito a vista, ao mesmo tempo que se tem o ouvido ocupado, torna-se assim factor de frequente perturbação. Por isso, quando se ouve música, há tendência para fechar os olhos. Isto aplica-se em maior ou menor grau a toda a música, e a Don Juan in *sensu eminentiori*. Assim que os olhos estão ocupados, perturba-se a impressão, visto que a unidade dramática que aos olhos se oferece é completamente subordinada e imperfeita, em comparação com a unidade musical que é ouvida em conjunto com a dramática. A minha própria experiência deixou-me esta convicção. Sentei-me de perto, afastei-me cada vez mais, procurei um recanto no teatro, para me conseguir ocultar completamente nesta música. Quanto melhor eu a entendia, ou estava em crer que a entendia, tanto mais eu me afastava para longe dela, não por frieza, mas por amor[158], pois a música quer ser entendida à distância. Este facto trouxe consigo algo de particularmente enigmático para a minha vida. Houve alturas em que teria dado tudo por um bilhete, agora nem sequer preciso de pagar um táler[159] por um bilhete. Fico cá fora no corredor, encosto-me à divisória que me separa dos lugares do espectador, então, o efeito produzido é fortíssimo, é em si mesmo um mundo, apartado de mim, não sou capaz de ver nada, mas estou suficientemente perto para ouvir e, contudo, infinitamente longe.

Como as restantes personagens que entram na ópera não necessitam de ser tão profundamente reflexivas que passem a ser transparentes enquanto caracteres dramáticos, resulta também deste facto o que acima foi destacado: a situação não consegue desenvolver-se ou despontar por completo, mas é em certo grau sustentada por uma disposição. Aplica-se o mesmo à acção de uma ópera. Aquilo que no mais rigoroso sentido tem o nome de acção, |123| o acto que é levado a cabo com a consciência de um objectivo, não pode encontrar a sua expressão na música, a não ser naquilo a que se poderia chamar acção imediata. Em *Don Juan*, é o caso de ambas as coisas. A acção é acção imediata; a este respeito tenho de remeter para o que acima ficou dito, quando desenvolvi a significação de Don Juan como sedutor. Devido ao facto de a acção ser acção imediata, é inteiramente adequado que a ironia seja tão preponderante nesta obra, visto que a ironia é e continua a ser o mestre disciplinador da vida imediata. Para introduzir apenas um exemplo, é assim que o retorno do Comendador[160] é uma desmedida ironia, dado que Don Juan pode vencer qualquer obstáculo, mas é sabido que não

155 Don Ottavio está noivo de Donna Anna e jura vingar a honra de ambos.
156 Noivo de Zerlina.
157 Vd. nota 17 em «Prefácio».

158 Aqui, «*Kjærlighed*».
159 Quantia equivalente ao salário semanal de um trabalhador.
160 *Don Giovanni*, Acto II, cena 15; Kruse, Acto II, cena 20, p. 123.

é possível assassinar um espectro[161]. A situação está outra vez completamente sustentada pela disposição; a este respeito, tenho de recordar a significação de Don Juan para o todo, bem como a existência relativa das restantes personagens em relação a Don Juan. Mostrarei a minha opinião discutindo com maior pormenor uma situação particular. Escolho para o efeito a primeira ária de Elvira[162]. A orquestra executa o prelúdio, Elvira entra. A paixão que no peito dela brada tem de ganhar fôlego e o canto ajuda-a nesse intuito, o qual seria todavia demasiado lírico para ser propriamente uma situação; a ária de Elvira seria então da mesma natureza do monólogo no drama. A diferença residiria apenas no facto de o monólogo estar mais perto de dar o universal de uma forma individual, e a ária, o individual de forma universal. Mas, tal como eu disse, isto seria excessivamente pouco para chegar a ser uma situação. É por isso que também assim não é. Em segundo plano, vê-se Don Juan e Leporello na ansiosa expectativa de ver surgir a dama que já haviam observado à janela. Ora se estivéssemos perante um drama, então, a situação não residiria no facto de Elvira estar em primeiro plano e Don Juan em segundo plano, antes residiria no inesperado confronto entre os dois. O interesse repousaria no modo como Don Juan iria escapar. Na ópera, o confronto entre os dois também adquire uma significação sua, mas muito subordinada. O confronto é para ser visto, a situação musical é para ser ouvida. Ora a unidade na situação é a disposição conjunta[163], na qual Elvira e Don Juan ressoam em conjunto. Também por isso, é inteiramente acertado que Don Juan se mantenha recuado tanto quanto possível, pois não deve ser visto, não apenas por Elvira, mas ainda menos pelo público. A ária de Elvira começa. Não sei designar a paixão de Elvira a não ser como um amor-ódio, uma paixão amalgamada, vibrante e sonora. O seu interior movimenta-se em desassossego, ganhou fôlego, fica |124| fraca por um instante, mais fraca do que uma qualquer explosão apaixonada, segue-se uma pausa na música. Mas basta a movimentação no seu interior para indicar que ainda não há paixão suficiente para que chegue a explodir; o diafragma da ira tem de ser abalado ainda com mais intensidade. Mas que coisa será capaz de fazer surgir este abalo, que incitamento? Só pode ser um único — a troça de Don Juan. Por isso, Mozart utilizou a pausa — oxalá eu fosse grego, já que assim diria que a utilizou de uma maneira plenamente divina — para aí entrelaçar a troça de Don Juan. Flameja agora mais forte a paixão, irrompe por ela adentro mais violentamente, surgindo de rompante em sons. Repete-se ainda mais uma vez, estremece então o seu interior, irrompem então a ira e a dor como uma torrente de lava, na conhecida tirada com que termina a ária. Ora vê-se aqui qual era a minha opinião ao afirmar que Don Juan ressoa em Elvira, vê-se que é algo mais do que fraseado. O espectador não deve ver Don Juan, não deve vê-lo juntamente com Elvira na unidade da situação, deve ouvi-lo entrando em Elvira, saindo de Elvira, pois se bem que seja Don Juan quem canta, ele canta, porém, de modo a que quanto mais desenvolvido estiver o ouvido do espectador, tanto mais lhe parecerá que provém da própria Elvira. Tal como o amor[164] cria o seu objecto, também assim acontece com a exasperação. Está obcecada por Don Juan. Esta pausa e a voz de Don Juan tornam a situação dramática, mas a unidade na paixão de Elvira, na qual Don Juan ressoa, sendo embora essa sua paixão suposta por Don Juan, torna a situação musical*. A situação, observada como situação musical, é inigualável. Se, ao invés, Don Juan, bem como Elvira, forem personagens, então, a situação falhou, então, resulta errado pôr Elvira a expectorar em primeiro plano e Don Juan a troçar em segundo plano, visto que seria aqui de exigir que eu os ouvisse |125| em conjunto, sem que afinal seja dado o meio para o fazer, e apesar de ambos serem personagens a quem seria impossível soar em conjunto dessa forma. Se forem personagens, então, a colisão entre os dois é a situação.

161 Formulação original de Jens Immanuel Baggesen, *Kallundborgs Krønike eller Censurens Oprindelse* [Crónicas de Kalundborg ou Origem da Censura], de 1786, in *Jens Baggesens danske Værker* [Obras em Dinamarquês de J. B.], vol. I, p. 236.

162 *Don Giovanni*, Acto I, cena V; Kruse, Acto I, cena 6, pp. 20-21.

163 Recorde-se outra valência de «*Stemning*», que permite ler a expressão como «afinação conjunta».



* Em minha opinião, é assim que devem ser concebidas a ária e a situação de Elvira. A incomparável ironia de Don Juan não deve ser mantida no exterior, antes deve permanecer oculta na paixão substancial de Elvira. Isto tem de ser ouvido em conjunto. Tal como o olhar especulativo vê em conjunto, também o ouvido especulativo ouve assim em conjunto. Vou dar um exemplo retirado do que é puramente físico. Quando alguém, erguendo-se num ponto alto, observa uma região plana e vê os diferentes caminhos que correm paralelos uns aos outros, se tiver falta de intuição, verá tão-somente os caminhos, e as terras que os entremeiam como que desaparecem, ou verá tão-somente as terras e os caminhos desaparecerão; aqueles que pelo contrário possuem um olhar intuitivo, vê-los-ão em conjunto, verão riscas a toda a extensão. Também assim acontece com o ouvido. O que foi aqui dito aplica-se obviamente à situação musical; a situação dramática tem esse mais, i. e., o espectador sabe que é Don Juan quem está em segundo plano e que é Elvira quem está em primeiro plano. Ora se eu assumir que o espectador é conhecedor destas anteriores relações (algo de que o espectador não pode ter conhecimento na primeira vez), então, a situação ganha muito, mas também se verá então que, houvesse a ênfase de recair nesse ponto, não estaria certo mantê-los longe um do outro durante tanto tempo.

164 Aqui, «*Kjærlighed*».

Comentou-se acima como, na ópera, não se exige a pressa dramática, a crescente celeridade no seu curso, típica do drama, e como a situação se espraia com agrado mais uma migalhinha, não tendo isso, contudo, de degenerar em constante paragem. Como exemplo da verdadeira mediana, posso destacar a situação que acabo de discutir, não como se esta situação fosse a única em *Don Juan*, ou a mais perfeita, pelo contrário, todas elas assim são, e todas são perfeitas, mas porque o leitor a retém como recordação mais próxima. E contudo, aproximo-me de um ponto comprometedor, pois confesso que há duas árias dispensáveis, as quais, por mais perfeitas que em si mesmas sejam, produzem afinal um efeito perturbante, e um efeito retardador. Preferia guardar segredo, mas já de nada serve agora, a verdade tem de vir à luz do dia. Se forem retiradas, toda a restante ópera fica igualmente perfeita. Uma é de Ottavio[165], e outra é de Anna[166], ambas são mais peças de concerto do que música dramática, tal como de um modo geral Ottavio e Anna são personagens demasiadamente insignificantes para ousarem fazer parar o andamento. Se forem retiradas, a ópera adquire, aliás, uma perfeita celeridade dramático-musical, perfeita como nenhuma outra.

Valeria certamente a pena percorrer todas as situações uma a uma, não para as fazer acompanhar de pontos de exclamação, mas para mostrar a respectiva significação, a respectiva validade enquanto situação musical, o que entretanto está fora dos limites da pequena investigação aqui presente, na qual é de especial importância destacar a centralidade de Don Juan em toda a |126| ópera. Repete-se uma coisa parecida no que diz respeito às situações singulares.

Quero esclarecer mais pormenorizadamente a já discutida centralidade de Don Juan na ópera, passando a observar as restantes personagens na obra na relação com Don Juan. Tal como no sistema solar os corpos escuros, ao receberem a luz do Sol, que está em posição central, ficam sempre apenas iluminados pela metade, e têm luz, designadamente, no lado que está voltado para o Sol, também é este o caso das personagens desta obra: só está iluminado o momento de vida, o lado que está voltado para Don Juan, quanto ao resto, são obscuras e opacas. Isto não tem de ser tomado em sentido restritivo, como se cada uma destas personagens fosse uma ou outra paixão tomada em abstracto, como se, por exemplo, Anna fosse o ódio, Zerlina, a leviandade. Semelhante falta de gosto é a última coisa a caber aqui. No indivíduo singular, a paixão é concreta, porém, concreta em si mesma, não sendo concreta na personalidade, ou para me exprimir com

165 *Dalla sua pace*, Acto I, cena 14, composta para a estreia da ópera em Viena em 1788; não figura na versão de Kruse.

166 *Non mi dir, bell'idol mio*, a segunda ária de Donna Anna, Acto II, cena 12; Kruse, Acto II, cena 16, p. 114.



mais rigor, o que resta da personalidade é engolido por essa paixão. Ora isto está absolutamente certo, porque é de uma ópera que estamos a tratar. Esta obscuridade, esta misteriosa comunicação com Don Juan, em parte simpatética, em parte antipatética, faz com que sejam conjuntamente musicais e, em *Don Juan*, produz o efeito de toda a ópera soar em conjunto. A única figura na obra que parece ser excepção é obviamente o Comendador; mas também por isso está tão sabiamente distribuído que, em certo grau, fica de fora ou delimita a obra; quanto mais o Comendador fosse impelido para a frente, tanto mais a ópera cessaria de ser absolutamente musical. Por isso, é continuamente mantido em segundo plano, e tão encoberto quanto possível. O Comendador é a vigorosa proposição antecedente e a intrépida proposição consequente, situando-se entre estas a proposição intermédia de Don Juan, mas é o rico conteúdo desta proposição intermédia que constitui o teor da ópera. O Comendador só aparece duas vezes[167]. Na primeira vez, aparece de noite; está no fundo do palco, não é possível vê-lo, mas é ouvido quando cai sob a espada de Don Juan. A sua seriedade já ali está, mostrando-se apenas mais forte diante da troça e da paródia de Don Juan, algo que Mozart exprimiu na música de maneira excelente; a seriedade do Comendador já é demasiado profunda para pertencer a um homem; ele é espírito antes de morrer. Na segunda vez, mostra-se como espírito, e o clamor troante do céu ressoa na sua voz solene e séria; mas tal como o Comendador se transfigurou, a sua voz vê-se assim transfigurada para algo que é mais do que uma voz humana; o Comendador já não fala, julga.

|127| A seguir a Don Juan, a personagem mais importante na obra é manifestamente Leporello. A sua relação com o amo passa a ser explicável precisamente através da música, sem a música, torna-se inexplicável. Se Don Juan for uma personagem reflectida, então, Leporello torna-se um patife quase ainda maior do que ele, e fica por explicar como pode Don Juan exercer um poder tão grande sobre ele; o único motivo que resta é ele pagar mais do que todos os outros, um motivo que nem sequer Molière parece ter querido utilizar, dado permitir que Don Juan passe por apertos de dinheiro. Ao invés, tomando nós Don Juan como vida imediata, então, torna-se fácil entender que ele seja capaz de exercer uma influência decisiva sobre Leporello, que o assimile para si a ponto de Leporello quase chegar a ser um órgão de Don Juan. Em certo sentido, Leporello está mais

167 Kierkegaard segue a indicação de Hotho, que apenas considera duas entradas do Comendador; vd. Hotho, *Vorstudien*, p. 41; e referência à cena do cemitério nas pp. 133-136. Na realidade, o Comendador aparece uma vez em vida, i. e., quando é assassinado, *Don Giovanni*, Acto I, cena 1; e duas vezes como espectro: na cena do cemitério, *Don Giovanni*, Acto II, cena 11, Kruse, Acto II, cena 15, p. 102; e na cena conclusiva, a ceia em casa de Don Giovanni, *Don Giovanni*, Acto II, cena 15, Kruse, Acto II, cena 20, p. 123.

perto de ser uma consciência pessoal do que Don Juan, mas para que tal aconteça, teria de ser ele a tornar clara a relação com ele estabelecida; mas não consegue fazê-lo, não consegue eliminar o encantamento. Volta aqui a impor-se que Leporello tenha de ficar transparente para nós, assim que profere uma réplica. Também na relação de Leporello com Don Juan há algo de erótico, há um poder com o qual Don Juan o prende contra a vontade dele; mas dentro desta equivocidade Leporello é musical e Don Juan continua a ressoar nele, algo de que darei posteriormente um exemplo para mostrar que é mais do que uma frase.

À excepção do Comendador, todas as personagens estabelecem uma espécie de relação erótica com Don Juan. Não é capaz de exercer poder algum sobre o Comendador, ele é consciência; os outros estão em seu poder. Elvira ama-o, está por essa via em seu poder, Anna odeia-o, está por essa via em seu poder, Zerlina teme-o, está por essa via em seu poder, Ottavio e Massetto juntam-se-lhes por razões de afinidade, já que os laços de sangue são ternos.

Ora se eu voltar por um instante ao que aqui foi desenvolvido, então, talvez o leitor veja como aqui se desenvolveu novamente, em diversas perspectivas, o tipo de relação que a ideia de Don Juan estabelece com o musical, o modo como essa relação é aquilo que é constitutivo de toda a ópera, o modo como ela se repete nas partes particulares da ópera. Poderia de bom grado parar aqui, mas por uma questão de completude suplementar quero todavia esclarecer essa relação percorrendo algumas peças em separado. A escolha não há-de ser arbitrária. Escolho para esse efeito a abertura[168], a qual está bem perto de dar a tonalidade fundamental à ópera pela sua condensada concentração; escolho a seguir o momento mais épico e o momento mais lírico na obra, para mostrar como |128| a perfeição é conservada até nos limites mais extremos da ópera, e o dramático-musical é devidamente mantido, e como é Don Juan quem sustenta a ópera musicalmente.

Não é este o lugar para um desenvolvimento da significação trazida, na globalidade, pela abertura à ópera; quando muito, pode aqui ser destacada a circunstância de uma ópera, ao exigir uma abertura, mostrar bastante a preponderância do lírico, e que o efeito visado por essa via é o de fazer surgir uma disposição, algo a que o drama não pode permitir-se, dado que tudo deve ser transparente. É por isso adequado que a abertura seja composta em último lugar, para que até mesmo o artista possa ficar profundamente penetrado pela música. Por isso, é comum a abertura conceder a

168 Para uma análise circunstanciada do quanto Kierkegaard se apropriou do ensaio wagneriano «*De l'Ouverture*» (1841), vd. Elisabete M. de Sousa, «What Kierkegaard did after reading Wagner», in *Filosofia e Literatura 1*, Actas do 1.º Colóquio de Filosofia e Literatura, ed. Humberto Brito, Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem, pp. 57-69.



oportunidade de lançar um olhar profundo sobre o compositor, e sobre a relação anímica que mantém com a sua música. Se não captar com êxito o que é central na música, não entra num relacionamento mais profundo com a disposição fundamental da ópera, então, isso fica inconfundivelmente denunciado na abertura; esta passa então a ser um agregado dos pontos salientes entrelaçados por uma frouxa associação de ideias, e não totalidade alguma, não contendo a abertura, como era propriamente dever seu, esclarecimentos mais profundos sobre o conteúdo da música. É comum que uma abertura desse tipo seja também por isso completamente arbitrária, e pode, designadamente, tornar-se tão longa ou tão breve quanto se queira, e o elemento congregador, o de continuidade, dado que é apenas uma associação de ideias, pode ser desenrolado tanto quanto se queira. Por isso, uma abertura é amiúde uma tentação perigosa para compositores de segunda ordem que se deixam embarcar com muita facilidade no plágio de si mesmos, roubando do seu próprio bolso, algo que produz um efeito muito perturbador. Tendo assim claramente em conta que a abertura não deve conter o mesmo que a ópera contém, então, torna-se óbvio que também não deve conter uma coisa absolutamente diferente. Há-de conter, designadamente, o mesmo que a obra contém, mas de uma maneira diferente, deve contê-lo de uma maneira central e agarrar o ouvinte com todo o poder do que é central.

A este respeito, a sempre admirada abertura de *Don Juan* é e permanece uma obra-prima perfeita, e se não se pudesse introduzir nenhuma outra prova da classicidade de Don Juan, então, seria suficiente destacar esta única: o que há de impensável no facto de aquilo que tinha o central não houvesse de ter também o periférico. Esta abertura não é nenhuma mistura de temas, não está enredada em associações de ideias em labirinto, é concisa, determinada, fortemente construída e, acima de |129| tudo, está impregnada da essência de toda a ópera. É vigorosa como o pensamento de um deus, movimentada como a vida de um mundo, arrepia pela sua seriedade, estremece na sua volúpia, esmaga com a sua terrível ira, inspira por via da profunda alegria de viver; é cavernosa nas suas sentenças, estridente na volúpia, é vagarosamente solene na sua imponente dignidade, movimenta-se, esvoaça e dança nesse seu gáudio. E isso não foi alcançado sugando o sangue da ópera, pelo contrário, em relação à ópera, a abertura é uma profecia, e a música desdobra nela toda a sua amplitude e, batendo levemente as asas com vigor, como que fica a pairar; fica a pairar sobre o local onde irá pousar. É uma luta, mas uma luta nas mais altas regiões etéreas. Para quem ouvir a abertura depois de ter obtido um conhecimento mais aturado da ópera, talvez pareça que entrou na remota oficina onde as forças que aprendeu a conhecer na ópera se agitam com uma força primordial, onde irrompem umas contra as outras com todos os poderes. No entanto, o com-

bate é excessivamente desigual, um único dos poderes já é senhor do triunfo antes da batalha, foge e esquiva-se, mas esta fuga é precisamente a sua paixão, o ardente desassossego da sua breve alegria de viver, o pulso acelerado do seu ardor apaixonado. É assim que este poder põe em movimento o outro poder, arrastando-o consigo. Este, que primeiro se mostrara tão inabalavelmente seguro que quase estivera imóvel, tem agora de sair e, rapidamente, o movimento torna-se tão veloz que parece ser um combate real. Não é possível prosseguir com maior pormenor, importa agora ouvir a música, pois o combate não é um combate de palavras, mas uma fúria dos elementos. Tenho apenas de chamar a atenção para o que anteriormente foi desenvolvido: o interesse da ópera é Don Juan, e não Don Juan e o Comendador, e tudo isto está mostrado na abertura. Parece que Mozart se aplicou e dispôs a abertura de molde a que aquela voz profunda que soa no início, tornando-se a pouco e pouco cada vez mais fraca, como que perca o seu porte majestático e tenha de correr para conseguir acompanhar a pressa demoníaca que lhe escapa e, contudo, quase arranje poder para a aviltar, arrastando-a consigo para uma corrida na brevidade do instante. Assim é criada progressivamente a transição para a própria obra. No seguimento disso, tem de imaginar-se o final[169] em relação estreita com a primeira parte da abertura. No final, a seriedade regressa outra vez a si mesma, ao passo que no decurso da abertura como que estivera fora de si mesma; a questão não é agora correr ao desafio |130| com a volúpia, a seriedade regressou novamente e, desse modo, cortou todas as saídas para uma nova corrida.

Por isso, conquanto em determinado sentido seja independente, num outro sentido, é de considerar a abertura como um prenúncio da ópera. Procurei acima lembrá-lo, refrescando a recordação do leitor quanto ao decréscimo progressivo com que no início da obra um dos poderes se avizinha. Constata-se o mesmo ao observar o outro poder, o qual aumenta, designadamente, em progressão crescente; começa na abertura, cresce e aumenta. É especialmente digno de admiração o que está expresso no seu começo. Ouve-se o começo sugerido tão ténue e misteriosamente, ouve-se, mas acabando de forma tão rápida que se recebe justamente a impressão de que se ouviu uma coisa que não se ouviu. É preciso ter um ouvido atento, um ouvido erótico, para reparar da primeira vez como a abertura faz a sugestão do jogo ligeiro dessa volúpia, a qual depois se recebe, ricamente expressa em toda a sua pródiga abundância. Indicar com rigor e exactidão onde está esse lugar é algo que não sou capaz de fazer, já que não sou um

169 A última cena é aqui a cena da ceia, Acto II, cena 15; Kruse, Acto II, cena 20, p. 123. A chamada *scena ultima*, estreada na versão de Viena, nunca foi exibida na Dinamarca, à semelhança do que aconteceu na Alemanha durante todo o século XIX.



conhecedor de música, mas também estou a escrever apenas para apaixonados, e estes vão decerto entender-me, e alguns deles ainda melhor do que eu me entendo a mim mesmo. Contento-me entretanto com a parte que me coube, com este enigmático enamoramento e, apesar de eu aliás agradecer aos deuses ter nascido homem e não mulher[170], acontece que a ópera de Mozart me ensinou como é belo, e reconfortante, e enriquecedor, amar como uma mulher.

Não sou um desses amigos de imagens; a moderna literatura tem criado em mim, em grande medida, uma aversão a imagens, visto que por vezes chegam a estender-se tanto que, de cada vez que encontro uma imagem, sou involuntariamente percorrido por um temor, o de que o verdadeiro propósito dessas imagens seja ocultar uma obscuridade do pensamento. Não me atreverei de modo algum a efectuar um ensaio incompreensível ou infrutífero para traduzir a contida e enérgica brevidade numa linguagem figurativa, verbosa e insipiente; quero apenas destacar um único ponto na abertura e, para chamar a atenção do leitor, utilizarei uma imagem, o único meio de que disponho para estabelecer ligação com esse ponto, o qual não é obviamente outro que não seja a primeira aparição de Don Juan, o pressentimento que dele se tem, e do poder com que mais tarde ele irrompe outra vez. A abertura começa com alguns acordes profundos, sérios, e uniformes, soando então pela primeira vez um sinal infinitamente longínquo e, como se tivesse chegado demasiado cedo, é retirado no mesmo instante, até que mais tarde se ouve |131| repetidamente, cada vez mais intrépida, cada vez mais sonante, aquela voz que primeiramente conseguira entrar com astúcia e garridice e, contudo, como que com angústia, não sendo por seu turno capaz de penetrar profundamente. É assim que por vezes se vê na natureza o horizonte, obscuro e encoberto; demasiado pesado para se suster a si próprio, repousa sobre a terra, tudo ocultando na sua noite escura; fazem-se ouvir apenas algumas notas cavernosas, porém, não em movimento, mas como um profundo murmúrio a si mesmo dirigido — vê-se então junto ao mais extremo limite do céu, longe no horizonte, um clarão; precipita-se rapidamente a toda a largura da terra, some-se num ápice. Mas volta depressa a mostrar-se, aumenta de força, ilumina momentaneamente todo o céu com as suas chamas, no instante seguinte o horizonte parece ainda mais obscuro, mas flameja ainda mais depressa e mais incandescente, é como se

170 Frase atribuída a Tales por Diógenes Laércio em *Vidas de Grandes Filósofos*, I, 33; edições consultadas pelo autor: *Diogenis Laertii de vitis philosophorum* [Vidas dos Filósofos de D. L.], vols. I-II, Lepzig, 1933; vol. I, p. 15, e *Diogen Laërtses filosofiske Historie* [História da Filosofia de D. L.], vols. I-II, tradução de Børge Riisbrigh, Copenhaga, 1812; vol. I, p. 14. Vd. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, tradução de R. D. Hicks, Cambridge: Harvard University Press (Loeb), 1991, vols. I-II; vol. I, p. 35.

a própria escuridão tivesse perdido o sossego e se pusesse em movimento. Tal como os olhos pressentem a deflagração nesse primeiro clarão, também os ouvidos pressentem toda a paixão nessa agonizante arcada de violino. Há uma angústia naquele clarão, é como ter nascido na obscuridade profunda e com angústia — é assim a vida de Don Juan. Há nele uma angústia, mas esta angústia é a sua energia. Não se trata de uma angústia que esteja reflectida nele subjectivamente, mas sim de uma angústia substancial. Na abertura, não há o que é comum dizer-se sem saber o que se está a dizer — não há desespero; a vida de Don Juan não é desespero; é antes todo o poder da sensualidade, nascido na angústia, e o próprio Don Juan é esta angústia, mas esta angústia é exactamente o demoníaco desejo de viver. Depois de Mozart ter assim feito com que Don Juan viesse à existência, a vida de Don Juan desenvolve-se agora diante de nós nos sons dançantes dos violinos, nos quais ele se precipita no abismo, ligeiro e fugaz. Tal como ao lançar uma pedra de molde a que venha a tocar de raspão na superfície da água, esta consegue então saltitar sobre a água durante algum tempo e, pelo contrário, assim que acaba de saltar, afunda-se instantaneamente no abismo, também ele dança assim sobre o abismo, rejubilante neste seu breve prazo.

Ora, se, como acima foi comentado, a abertura puder todavia ser tida como um prenúncio da ópera; se na abertura se descer daquelas elevadas regiões, então, é de perguntar em qual dos lugares na ópera se aterra melhor, ou como proceder para que a ópera tenha início. Quanto a isto, Mozart viu a única coisa que estava certa: começar com Leporello. Podia até parecer que isso não tem grande mérito, tanto mais que quase todas as concepções de Don Juan começam por um monólogo de Sganarel. No entanto, é uma grande diferença, e surge aqui novamente a oportunidade de admirar |132| a mestria de Mozart. Colocou a primeira ária do criado em ligação imediata com a abertura[171]. É algo que raramente ocorre; enquadra-se aqui muito bem, e lança uma nova luz sobre o plano geral da abertura. A abertura procura descer até assentar os pés na realidade cénica; já ouvíramos o Comendador e D. J. na abertura; a seguir a eles, Leporello é a figura mais importante. Não obstante, Leporello não pode ser elevado para travar esse combate nas regiões etéreas e, no entanto, mais do que ninguém, é parte desse combate. Por conseguinte, a obra tem início com ele de modo a que ele fique em ligação imediata com a abertura*. É por isso inteiramente certo contar a primeira ária de Leporello[172] como parte da abertura. A ária

171 Os editores de SKS intercalam um conjunto de frases do manuscrito, com início neste local e conclusão no asterisco, sete linhas abaixo nesta página.

172 Acto I, cena 1, primeira ária de Leporello, *Notte e giorno fatticar…*, em ligação directa com a abertura.



de Leporello corresponde ao não menos famoso monólogo de Sganarel em Molière. Observaremos a situação um pouco mais de perto. O monólogo de Sganarel[173] está longe de ser pouco espirituoso, e quando é lido nos versos fluidos e leves do Prof. Heiberg, deveras que entretém; em contrapartida, a situação peca por defeito. Digo isto mais em relação a Molière, já que, em Heiberg, o caso é outro, e não digo isto para rebaixar Molière, mas para mostrar o mérito de Mozart. Em maior ou menor grau, um monólogo rompe sempre com o dramático e, quando o poeta, para fazer surgir tal efeito, procura produzi-lo através da própria espirituosidade do diálogo, e não através da respectiva personagem, foi ele quem partiu a vara nas suas próprias costas ao abdicar do interesse dramático. Na ópera, é diferente. A situação é aqui absolutamente musical. Já atrás recordei a diferença que há entre uma situação dramática e uma situação dramático-musical. No drama, a conversa não é tolerável, exige-se acção e situação. Na ópera, há um repouso na situação. Mas então, o que faz desta situação uma situação musical? Foi destacado anteriormente que Leporello é uma figura musical e, contudo, não é ele quem sustém a situação. Se assim fosse, a sua ária seria análoga ao monólogo de Sganarel, se bem que por isso se tivesse igualmente demonstrado que uma quase-situação deste tipo assenta melhor na ópera do que no drama. Aquilo que torna a situação musical é Don Juan, que está lá dentro. O fulcro não está em Leporello, que está próximo, mas em Don Juan, que não se vê — mas que se ouve. Seria decerto possível contrapor o seguinte: «não se ouve Don Juan de todo». A isso, responderia eu: «sim, ouve-se, pois ele ressoa em Leporello.» Em relação a isto, devo chamar a atenção para a transição (*vuol star dentro colla bella*)[174], na qual Leporello está manifestamente a reproduzir Don Juan. Mas mesmo que não fosse este o caso, |133| a situação está todavia delineada de modo a que nela se inclua involuntariamente Don Juan, esquecendo-se Leporello que está cá fora, em favor de Don Juan que está lá dentro. Acima de tudo, Mozart fez com que Leporello reproduzisse Don Juan com genuína genialidade e, por essa via, alcançou duas coisas: o efeito musical que consiste em ouvir Don Juan em todo o lado por onde Leporello ande sozinho, e o efeito paródico, que consiste em ouvir Leporello a repetir Don Juan, estando Don Juan também presente, através desse efeito, a parodiá-lo inconscientemente. Como exemplo, mencionarei a conclusão do baile[175].

173 Acto I, cena 1; in *Molieres udvalgte Skuespil*, p. 173.

174 Em italiano no original: «quer estar lá dentro com a bela»; a Neue Mozart-Ausgabe substitui «*vuol*» por «*voi*».

175 *Don Giovanni*, Acto I, cena 20, Kruse, Acto I, cena 20, p. 123; seguindo ordens de Don Giovanni, Leporello dança com Massetto e distribui os pares na dança. Além desta cena, há ainda toda uma sequência de cenas em que Leporello e Don Juan trocam de identidades; vd. *Don Giovanni*, Acto II, do final da cena 1 até ao início da cena do ce-

Se se perguntar qual é o momento mais épico na ópera, então, não restam dúvidas de que a resposta é fácil: é a segunda ária de Leporello, a ária do catálogo. Já foi acima destacado, através da comparação desta ária com o correspondente monólogo em Molière, qual é a significação absoluta da música: a música, justamente pelo facto de nos deixar ouvir Don Juan, ouvir as variações nele, faz surgir o efeito que não está ao alcance da palavra ou do diálogo. É aqui de importância salientar a situação e o que nela há de musical. Ora se olharmos para o palco, o conjunto em cena é constituído por Leporello, Elvira e o criado fiel. O amante infiel, ao invés, não está presente, está designadamente, como Leporello exprime, dizendo com propriedade — «está fora»[176]. É um virtuosismo que está na posse de Don Juan: ele está cá, e — então, ele está fora, e torna-se para ele tão conveniente estar fora (designadamente fora de si mesmo), quanto é conveniente a entrada de *Jeronimus*[177]. Como agora se mostra que ele não está, poderia parecer estranho que eu fale dele, introduzindo-o de certa maneira dentro da situação; com uma apreciação mais rigorosa, talvez isto venha a parecer inteiramente adequado, vendo-se aqui um exemplo de como a omnipresença de Don Juan na ópera tem de ser tomada à letra, visto que não pode ser denotada de maneira mais incisiva do que chamando a atenção para a circunstância de ele estar presente, mesmo quando está fora. No entanto, queremos deixá-lo agora ficar de fora, já que conseguiremos ver mais tarde com que significação ele está presente. Em contrapartida, queremos observar as três personagens em palco. O facto de Elvira estar presente contribui obviamente para produzir uma situação, pois seria descabido pôr Leporello a desenrolar a lista para passatempo seu; mas a posição dela contribui ao mesmo tempo para tornar a situação embaraçosa. Não é possível negar que, em geral, a troça por vezes dirigida ao amor[178] de Elvira é quase cruel. Assim acontece no segundo acto[179], no instante decisivo em que Ottavio puxa finalmente a coragem do peito e a espada da bainha para |134| assassinar Don Juan, e ela mete-se entre os dois, descobrindo agora que não é Don Juan, mas sim Leporello, uma diferença que Mozart assinalou marcadamente através de uma espécie de gemido trémulo. Acontece assim nesta

mitério, cena 10. Ao longo desta primeira parte, sempre que Don Juan e Leporello contracenam com outras personagens, fazem-no trocando de identidade; é com a intervenção da estátua do Comendador que as respectivas identidades são repostas.

176 Réplica de Leporello apenas ocorrente em Kruse, Acto I, cena 5, p. 22.

177 Alusão à oportuna entrada de Jeronimus, após uma outra personagem ter manifestado o desejo de que ele aparecesse; vd. Ludvig Holberg, *Barselstuen* [Sala de Partos], de 1724, Acto V, cena 6; in L. Holberg, *Den Danske Skue-Plads* [O Teatro Dinamarquês], vols. I-VII, Copenhaga, 1758-1788; vol. II, sem indicação de página.

178 Aqui, «*Kjærlighed*».

179 *Don Giovanni*, Acto II, cena 8; Kruse, Acto II, cena 11, p. 94.



nossa situação, e há algo de doloroso no facto de ela estar presente para vir a saber das mil e três que há em Espanha e, mesmo, o que ainda é mais, na versão alemã ela é igualmente nomeada como uma das mil e três, o que sendo um aperfeiçoamento alemão[180] é revelador, em idêntico grau, de uma estúpida indecência, tal como a tradução alemã, de uma maneira não menos estúpida, é ridiculamente indecente e completamente falhada. É a Elvira que Leporello oferece uma panorâmica épica da vida do seu amo, e é inegável que é inteiramente adequado ser Leporello a declamar e Elvira a escutá-lo, já que ambos estão interessados nisso em alto grau. Por isso, tal como se continua a ouvir Don Juan em toda a ária, também nalguns passos ouve-se assim Elvira, a qual está visivelmente presente em palco, como uma testemunha *instar omnium*, não por motivo de algum privilégio acidental da sua parte, mas porque o método permanece essencialmente o mesmo, uma vale por todas. Se Leporello fosse uma personagem dramática ou uma personalidade profundamente reflectida, então, seria difícil imaginar semelhante monólogo, mas, exactamente por ser uma figura musical, afunda-se em Don Juan; por isso, a ária tem uma tão grande significação. A ária é uma reprodução de toda a vida de Don Juan. Leporello é o narrador épico. Decerto que semelhante narrador épico não pode ser frio ou ficar indiferente ao que está a narrar, mas deve, contudo, manter uma atitude objectiva diante disso. Não é este o caso de Leporello. Deixa-se levar completamente pela vida que descreve, esquece-se de si em Don Juan. Volto aqui a ter assim um exemplo do que é dizer que Don Juan ressoa por toda a parte. A situação não reside de modo algum na confabulação de Leporello e de Elvira sobre Don Juan, mas na disposição que sustém o todo, na presença espiritual e invisível de Don Juan. Desenvolver mais a transição desta ária, o modo como ela começa tranquilamente, com pouca movimentação, inflamando-se, porém, cada vez mais à medida que a vida de Don Juan cada vez mais nela ressoa; desenvolver mais o modo como Leporello

180 A versão alemã regista os seguintes versos para a ária do catálogo: «*Tausend und zwei — nein, Tausend und drei; Sie sind auch dabei*», i. e., «Mil e duas — não, mil e três. Também estais incluída». Vd. o seguinte comentário atribuível a J. L. Heiberg, in *Kjøbenhavns flyvende Post* [Correio Volante de Copenhaga], 1827, número 79, 1 de Outubro (edição impressa, vol. I, pp. 328 e segs.), na mesma rubrica «Theatret», «Don Juan»: «*Den danske Bearbeidelse af Don Juan er upaatvivlelig den bedste som existerer. [...] Den tydske Bearbeidelse er under al Kritik. Især den Maade, hvorpaa den tydske Omarbeider har plyndret Molieres Don Juan, og endog indført hele Scenen med Mr. Dimanche ... er noget af det Fuskeragtigste man har seet i Omarbeidelsesfaget.*» [«A adaptação dinamarquesa de *Don Juan* é indubitavelmente a melhor que existe [...] A adaptação alemã é em tudo criticável. Em especial, o modo como o adaptador alemão pilhou o *Don Juan* de Molière, tendo mesmo introduzido a cena com Mr. Diomache... É uma das maiores trapalhices já vistas no campo das adaptações.»] Informação gentilmente cedida por R. Purkarthofer.

é cada vez mais transportado, deixando-se arrastar e embalar por estas brisas eróticas; o modo como a ária está matizada diferenciadamente, de acordo com as diferenças da feminilidade que estão no seio de Don Juan, tornando-se aqui audíveis — não é este o lugar para o fazer.

Se se perguntar qual é o momento mais lírico na ópera, então, a resposta talvez suscitasse mais dúvidas; pelo contrário, certamente que não |135| restam quaisquer dúvidas de que o momento mais lírico só pode ser atribuído a Don Juan, e que redundaria numa ruptura em relação à subordinação dramática, se fosse tolerável que uma personagem secundária viesse de alguma maneira ocupar a nossa atenção. Mozart também teve isto em consideração. A escolha fica assim significativamente circunscrita e, verificando mais de perto, só pode falar-se ou do banquete[181], a primeira parte do grande final, ou da conhecida ária do champanhe[182]. No que diz respeito à cena do banquete, até certo ponto, pode certamente ser tida como um momento lírico, e a inebriante e plena saciedade da refeição, o vinho a espumar, os longínquos sons festivos da música, tudo isto se une para potenciar a disposição de Don Juan, tal como a sua própria natureza festiva lança uma luz engrandecida sobre todo o desfrute que produz um efeito tão forte que até mesmo Leporello se transfigura nesse rico instante, o do último sorriso da alegria, o do aceno de despedida do desfrute. Entretanto, trata-se afinal mais de uma situação do que de um momento meramente lírico. A situação não reside obviamente no facto de se comer e beber em palco, pois isso, em si e por si, é muito insuficiente para ser tomado como situação. A situação reside no facto de Don Juan ser empurrado para o ponto mais extremo da vida. Perseguido por todo o mundo, o outrora triunfante Don Juan não tem agora outra morada que não seja uma salinha remota[183]. Neste cume mais extremo da báscula da vida, Don Juan, ainda uma vez à míngua de companhia festiva, acende todo o desejo de viver no seu próprio peito. Se *Don Juan* fosse um drama, então, o desassossego interior da situação exigiria que esta fosse tão breve quanto possível. Ao invés, está certo que na ópera a situação seja mantida, que seja glorificada com toda a excelência possível, apenas soando ainda mais bravia porque, para quem ouve, ecoa no abismo sobre o qual Don Juan paira.

Passa-se de maneira diferente com a ária do champanhe. Em vão, creio eu, irá procurar-se aqui uma situação dramática, mas tanto maior é a sua significação enquanto efusão lírica. Don Juan está cansado das muitas in-

181 *Don Giovanni*, Acto II, cena 13; Kruse, Acto II, cena 17, p. 114.

182 *Don Giovanni*, Acto I, cena 20; Kruse, Acto I, cena 15, pp. 49-50.

183 Na didascália de Kruse para a cena final da ópera, lê-se o seguinte: «*En smuk Sal i Don Juans petite Maison. Dækket Taffel; et lille Orchester*», i. e., «uma sala bonita na casinha de Don Juan. Mesa posta; uma pequena orquestra»; vd. Kruse, Acto II, cena 17, p. 114.



trigas cruzadas; não se sente entretanto saciado, a sua alma possui ainda a força vital de sempre, não carece de companhia prazenteira, ou de ver e ouvir a espuma do vinho, ou de se fortalecer a bebê-lo; a vitalidade interior irrompe nele mais forte e mais rica do que nunca. Mozart concebe-o ainda e sempre idealmente, como vida, como poder, porém de uma maneira ideal no confronto com uma realidade; aqui ele está como que embriagado consigo mesmo de uma maneira ideal. Se todas as raparigas do mundo o rodeassem neste instante, não constituiria perigo para elas, já que é como se ele fosse demasiado forte para as encantar, |136| para ele, em comparação com aquilo que ele desfruta de si próprio, até o desfrute multíplice da realidade é excessivamente pouco. Fica aqui bem mostrado o que significa dizer que a essência de Don Juan é música. Diante de nós, ele como que se dissolve na música, desdobrando-se num mundo de sons. Chamou-se a esta ária «a ária do champanhe», o que inegavelmente muito denota. Mas aquilo que, em particular, acaba por se ver é o facto de não estabelecer uma relação casual com Don Juan. Assim é a vida dele, espumosa como o champanhe. E tal como sobem permanentemente as pérolas neste vinho, enquanto borbulham no seu ardor, soando ricamente com a melodia que lhes é própria, também assim ressoa o prazer do desfrute no fervilhar elemental que constitui a vida de Don Juan. Aquilo que dá significação dramática a esta ária, não é a situação, é antes a nota fundamental da ópera que nela soa, ressoando em si mesma.

## Poslúdio Insignificante

Ora, se aquilo que foi aqui desenvolvido estiver certo, então, regresso novamente ao meu tema favorito: entre todas as obras clássicas, o *Don Juan* de Mozart deve erguer-se no lugar cimeiro; alegrar-me-ei ainda uma vez com a felicidade de Mozart, uma felicidade que na verdade é digna de inveja, em si e para si, e também porque faz felizes todos aqueles que simplesmente conceberam de algum modo a felicidade de Mozart. Eu, pelo menos, sinto-me indescritivelmente feliz por ter entendido Mozart mesmo que tão-só remotamente, e por ter pressentido a sua felicidade; quanto mais felizes não estarão aqueles que o entenderam perfeitamente, quanto mais felizes não terão de sentir-se com aquele que é feliz.

# O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno

## Um Ensaio de Esforço Fragmentário

Proferido diante dos
Συμπαρανεκρωμενοι[1]

1 Em grego no original, traduzível por «comunidade de defuntos», ou «companheiros na morte». Este capítulo, bem como os dois capítulos seguintes, são apresentados como sendo discursos proferidos em assembleias estatutárias desta associação.



Hegel x Aristóteles

Se alguém viesse dizer: «o trágico continuará sempre a ser o trágico», não seria eu a recordar muita coisa em contrário, na medida em que qualquer desenvolvimento histórico tem todavia sempre lugar no seio da circunscrição do conceito. Partindo, designadamente, do pressuposto de que haveria de produzir-se algum sentido nas suas palavras, e que a palavra «trágico», que por duas vezes aí ocorre, não haveria de ser tomada como criadora do sinal de parênteses destituído de significação em torno de um nada destituído de conteúdo, o sentido dessas palavras teria certamente de ser o seguinte: o conteúdo do conceito não destronou o conceito, antes o enriqueceu. Por outro lado, nem sequer escapou à atenção de nenhum observador aquilo que o leitor, ou o público frequentador de teatro, já pensa ter em sua legítima posse, como se fossem dividendos seus provenientes dos esforços dos conhecedores de arte, nomeadamente o facto de haver uma diferença essencial entre a tragédia antiga e a moderna. Se alguém aplicasse aqui a diferença em absoluto, servindo-se só da insídia, e posteriormente talvez do poder, para se introduzir entre o trágico antigo e o trágico moderno, então, a sua conduta não seria menos desmedida do que a do primeiro, na medida em que pretenderia ter o próprio trágico como a base de sustentação que lhe era imprescindível, e essa base, por seu turno, estaria tão longe de poder ser separada que acabaria precisamente por ligar o trágico antigo e o moderno. Como aviso contra qualquer esforço unilateral deste género em prol dessa separação, terá igualmente de contar-se com o facto de os estéticos[2] sempre regressarem ainda às determinações e aos

2 Vd. a remissão de Hegel para a *Poética* de Aristóteles em *Vorlesungen über die Aesthetik* [Lições sobre a Estética], III, in *Werke*, vol. X3, pp. 506-507; *Jubiläums*, vol. XIV, pp. 506-507; e *Suhrkamp*, vol. XV, pp. 500-501. Doravante mencionada como *Aesthetik*, seguida das referências nas diferentes edições. Em português: G. W. F. Hegel, *Estética*, tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, introdução de Pinharanda Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 640. Para os apontamentos de Kierkegaard sobre esta obra de Hegel, vd. *Pap*. III C 34, Not. 10:1, SKS, vol. 19, pp. 285-286.

requisitos estipulados por *Aristóteles*[3] para o trágico, como sendo aqueles que esgotam o conceito; tem de ser tomado como aviso, tanto mais ainda por ser capaz de deixar qualquer indivíduo preso a uma certa nostalgia, a de que por muito que o mundo se tenha modificado a representação do trágico mantém-se ainda essencialmente inalterada, tal como chorar continua ainda a ser igualmente natural para o homem. Por tranquilizante que tal possa parecer para quem não deseja divórcio algum, e menos |140| ainda qualquer rompimento, mostra-se assim a mesma dificuldade que acaba de ser rejeitada, sob uma outra figura que é quase mais perigosa. Regressar ainda e sempre à estética aristotélica, não simplesmente por atenção deferente ou hábito antigo, é seguramente admitido por quem quer que esteja familiarizado com a estética contemporânea[4], ficando desta maneira convencido do escrupuloso rigor com que ainda se está ligado aos pontos de movimento estipulados por Aristóteles[5], os quais continuam ainda a aplicar-se à estética contemporânea. Entretanto, assim que nos aproximamos desses pontos, a dificuldade mostra-se prontamente. As determinações são, designadamente, de âmbito muito geral, e é bem possível estar de acordo com Aristóteles neste âmbito e, no entanto, não estar de acordo com ele em outro sentido. Para não antecipar o desenvolvimento ulterior mencionando desde já exemplos do que constituirá o respectivo conteúdo, prefiro ilustrar a minha opinião no que diz respeito à comédia procedendo a uma observação correspondente. Se um estético da Antiguidade tivesse dito que aquilo que está pressuposto na comédia é personagem e situação, e que é o riso aquilo que a comédia quer despertar, então, é certo que seria possível regressar a este ponto vezes sem conta; porém, assim que se ponderasse no quão diferente pode ser aquilo que leva uma pessoa a rir-se, então, depressa se ficava convencido de como o espaço requerido por esta exigência é colossal. Quem alguma vez tomou o riso dos outros, ou o seu

3 Vd. Aristóteles, *Poética* 1449b. Na tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa: IN-CM, 1994, pp. 109-111. Edições consultadas pelo autor: *Aristoteles græce* [A. em grego], edição de Immanuel Bekker, vols. I-II, Berlim, 1831; vol. II, p. 1449; e *Aristoteles Dichtkunst* [Poética de A.], tradução de Michael Conrad Curtius, Hanôver, 1753, pp. 11--12. Doravante, estas três traduções são mencionadas pelo nome dos respectivos tradutores, i. e., Sousa, Bekker e Curtius, antecedido de *Poética*.

4 G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia de Hamburgo], in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke* [Obras], Munique: Carl Hanser Verlag, vols. I-VIII, 1970--1979; vol. IV (*«Dramaturgische Schriften»* [«Escritos sobre Teatro»]), 1973, textos 37-39 (4, 8 e 11 de Setembro de 1767), pp. 399-414. Edição consultada pelo autor: *Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia de Hamburgo], textos XXXVII-XXXIX, in *Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften* [Escritos Completos de G. E. L.], vols. I-XXXII, Berlim, 1825-1828; vol. XXIV, pp. 267-284.

5 *Poética*, 1449b-1450a. Vd. Sousa, pp. 109-112; Bekker, pp. 1449-1450; e Curtius, pp. 12-13.



próprio riso, como objecto de observação, quem não teve tanto em vista o casual quanto o universal, como neste esforço, quem agora observou com interesse psicológico como é diferente aquilo que em cada idade da vida desperta o riso, deixa-se facilmente convencer de que o imutável requisito para a comédia, o de dever despertar o riso, contém em si mesmo um alto grau de mutabilidade em relação à diferente representação da consciência do mundo sobre o risível, sem que, no entanto, a diferenciação seja tão difusa que a correspondente expressão nas funções somáticas fosse a exteriorização do riso através do choro. Ora também assim acontece com o trágico.

Ora aquilo que está mais perto de ser o conteúdo desta pequena indagação não é tanto a relação entre o trágico antigo e o moderno quanto o ensaio para mostrar como é próprio do trágico antigo deixar-se assimilar para dentro do trágico moderno, de molde a que o verdadeiro trágico nele se torne visível. Mas, por muito que eu me esforce para que tal venha a ser visível, |141| devo todavia abster-me de qualquer profecia sobre ser tal coisa aquilo que a época exige, de modo a que essa ocorrência fique inteiramente sem consequências, tanto mais que toda esta época trabalha mais na direcção do cómico. Nessa medida, a existência está minada pela dúvida dos sujeitos, o isolamento ganha cada vez mais preponderância, algo de que nos podemos certificar melhor ao prestar atenção às múltiplas aspirações sociais. Estas demonstram que procuram contrariá-la, designadamente, tanto através do esforço do tempo, tomado isoladamente, quanto por via de procurarem opor-se-lhe de uma maneira irracional. O estar isolado consiste sempre em alguém fazer-se valer como *Numerus*[6]; quando um indivíduo quer fazer-se valer como um único indivíduo, então, tem-se um isolamento; todos os membros de associações irão dar-me razão neste ponto, sem que, por isso, possam ou queiram inteligir que é acima de tudo um isolamento idêntico ao que ocorre quando uma centena quer fazer-se valer única e exclusivamente como uma centena. O número é sempre indiferente em relação a si próprio, e é inteiramente indiferente que seja um ou mil, ou todos os habitantes do mundo no seu conjunto, determinados apenas numericamente. Por conseguinte, no seu princípio, o espírito desta associação é tão revolucionário quanto o espírito a que quer opor-se. Quando David quis sentir com rigor o seu poder e a sua magnificência, mandou contar o seu povo[7]; nos nossos tempos, ao invés, pode dizer-se que os povos se contam

6 Como em Horácio, *Epistolarum* [Epístolas], livro I, 2, v. 27: *«Nos numerus sumus, et fruges consumere nati»*, i. e., «Nós somos número, nascidos para consumir as colheitas»; edição consultada pelo autor: *Q. Horatii Flacci opera* [Obras de Q. Horácio Flaco], Leipzig, 1828, p. 227.

7 Alusão ao episódio narrado no Segundo Livro de Samuel, 24:1-9.

a si próprios para sentirem a sua significação diante de um poder superior. Todas estas associações exibem entretanto a marca da arbitrariedade, criadas que foram, na maioria das vezes, para uma ou outra finalidade casual, cujo dono e senhor é obviamente a associação. As muitas associações comprovam assim a dissolução do tempo e contribuem elas mesmas para a acelerar; são infusórios no organismo do Estado, indicadores de que este se dissolveu. Quando aconteceu na Grécia começarem os hetairistas[8] a generalizar-se, se não quando o Estado estava prestes a desintegrar-se? E não terão os nossos tempos uma semelhança notória com aquele tempo, que nem mesmo *Aristófanes* conseguiu tornar mais risível do que realmente era? Não estará desenlaçado, em sentido político, o elo que mantém unidos os estados de uma maneira invisível e espiritual, não estará enfraquecido ou destruído o poder que na religião segura o invisível e, tal como outrora os áugures, não terão os estadistas e os eclesiásticos em comum o facto de não conseguirem olhar-se reciprocamente sem um sorriso[9]? Os nossos tempos possuem com efeito algo que lhes é próprio face a esse tempo na Grécia, os nossos tempos são designadamente mais melancólicos, e, por isso, têm um desespero mais profundo. Os nossos tempos são assim suficientemente melancólicos para saberem que existe algo chamado responsabilidade, e que a responsabilidade tem algo para significar. |142| Por isso, se bem que todos queiram mandar, ninguém quer ter a responsabilidade. Ainda está na memória recente haver um estadista francês explicado, quando lhe voltaram a oferecer a pasta ministerial, que a aceitaria na condição de ser o secretário de Estado a assumir a responsabilidade[10]. O rei de França, como é sabido, não assume a responsabilidade, ao invés, é o ministro que o faz; o ministro não queria a responsabilidade, mas queria ser ministro, desde que o secretário de Estado fosse o responsável; por último, acabaram obviamente por ser os guardas-nocturnos, ou os comissários de rua, a ficar responsáveis. E não seria esta história de responsabilidade às avessas um assunto digno de Aristófanes! E por outro lado, porque têm o governo e os governantes tanto medo de assumir a responsabilidade, a não ser por temerem um partido da oposição, o qual, por seu turno e em idêntica escala, continua a declinar novamente a responsabilidade? Quando se imagina estes dois poderes diante um do outro, mas sem capacidade para terem mão um no outro, porque um deles continuou a esquivar-se do outro, um deles limitou-se a fazer figura diante do outro, um plano geral assim disposto não ficaria com toda a certeza sem força cómica. Está pois cabalmente demonstrado que se dissolveu aquilo que propriamente mantém unido o estado, mas o isolamento deste modo criado é obviamente cómico, e o cómico reside no facto de a subjectividade fazer-se aqui aplicar apenas enquanto forma. Qualquer personalidade isolada se torna sempre cómica quando pretende fazer valer a sua casualidade perante a necessidade de desenvolvimento. Fazer com que um indivíduo casual concebesse a ideia universal de vir a ser o libertador de todo o mundo encerraria indubitavelmente o mais profundo cómico. Ao invés, o surgimento de Cristo é, em certo sentido (e é, designadamente noutro sentido, infinitamente muito mais), a tragédia mais profunda, porque Cristo veio na plenitude do tempo[11] e carregou o pecado do mundo[12], algo que tenho especialmente de sublinhar tendo em conta o trecho seguinte.

Como se sabe, Aristóteles aponta como fontes para a acção da tragédia duas coisas, διανοια και ἠθος[13], mas observa simultaneamente que o assunto principal é τελος[14], e que os indivíduos não agem para representar personagens, sendo antes estas inseridas devido à acção. Facilmente se nota aqui uma divergência face à tragédia contemporânea[15]. Aquilo que,

8 Sociedade política em Atenas nos finais do século v a. C.

9 É Cícero quem relata o cepticismo de Cato sobre os augúrios; Cato considerava que dois áugures deveriam sorrir um ao outro quando se cruzam, visto ambos saberem que as suas previsões não se concretizam. Vd. Cícero, *De Divinatione* [Sobre a Adivinhação], livro II, 24; *De Natura Deorum* [Sobre a Natureza dos Deuses], livro I, XXVI, 71; edição consultada pelo autor: *M. Tullii Ciceronis opera omnia* [Obras Completas de M. Túlio Cícero], vols. I-IV e índex, edição de Johann August Ernesti, Halle, 1756-1757, vol. IV, pp. 491 e 678. Em português: *Da natureza dos deuses*, introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão, revisão de Alice Araújo, Lisboa: Vega, 2004, p. 45: «Já me parece suficientemente admirável o facto de um harúspice não se rir quando vê um colega, mas ainda mais admirável é o facto de vós conterdes o riso entre vós.» A menção a esta observação de Cato sobre os áugures repete-se na segunda parte de *Enten-Eller*, SV1, vol. II, p. 286, e SKS, vol. 3, p. 164.

10 Eco de uma notícia publicada no jornal *Berlingske Tidende* [Notícias de Berling] a 22 de Março de 1839, sobre Louis-Adolphe Thiers (1797-1877), político francês que, quando primeiro-ministro, exigiu que em cada ministério os secretários de Estado se ocupassem de todas as matérias correntes para que os ministros pudessem dedicar-se a trabalho político na assembleia ou em reuniões.



11 Gálatas, 4:4: «Mas vindo a plenitude dos tempos, Deus enviou o seu filho, nascido de mulher, nascido sob a lei»; vd. igualmente Efésios, 1:10: «De tornar a congregar em Cristo todas as coisas, na dispensação da plenitude dos tempos, tanto as que estão nos céus, como as que estão na terra.»

12 João, 1:29: «No dia seguinte, João viu a Jesus, que vinha para ele, e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo.»

13 Em grego no original: «pensamento e carácter».

14 Em grego no original: «fim».

15 Para as considerações de Hegel sobre a subjectividade vista através da diferença entre a tragédia e a comédia, e na sua manifestação na tragédia moderna, vd. Hegel, *Aesthetik III* [Estética III], in *Werke*, vol. X3, pp. 562-564; *Jubiläums*, vol. XIV, pp. 562-564; e *Suhrkamp*, vol. XV, pp. 555-557; e G. W. F. Hegel, *Estética*, tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, introdução de Pinharanda Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 1993, pp. 660-661.

designadamente, constitui o que é próprio da tragédia antiga é a acção não derivar meramente da personagem, é a acção não estar subjectivamente reflectida em excesso, mas antes ter a própria acção um relativo acréscimo de passividade. Por isso, a tragédia antiga também não desenvolveu o diálogo até atingir o grau de reflexão exaustiva |143| em que tudo convergisse; no monólogo e no coro, contém propriamente a tragédia os elementos discretos para o diálogo. Quer o coro se aproxime mais da substancialidade épica, ou da exaltação lírica, indica afinal como que esse mais que não será diluído na individualidade; por sua vez, o monólogo é mais a concentração lírica, e tem esse mais que não será diluído na acção e na situação. Na tragédia antiga, a própria acção contém em si um momento épico[16]; é tanto um acontecimento como uma acção. Tal fica obviamente a dever-se ao facto de o mundo antigo não ter a subjectividade reflectida em si mesma[17]. Ainda que um indivíduo se movesse livremente, repousaria afinal em determinações substanciais no estado, na família, no destino. Esta determinação substancial é aquilo que, na tragédia grega, é propriamente funesto e é realmente o que é próprio dela. A queda do herói não é de modo algum uma mera consequência da sua acção, é antes simultaneamente uma passividade, enquanto na tragédia contemporânea a queda do herói não é propriamente passividade, mas sim acto. Por conseguinte, na época contemporânea a situação e a personagem são realmente os elementos prevalecentes. O herói trágico está reflectido subjectivamente em si, e esta reflexão não o reflectiu apenas para fora de toda e qualquer relação imediata com o estado, a linhagem, o destino, antes o reflectiu muitas vezes para fora da sua própria vida anterior. O que nos ocupa é um certo e determinado momento da sua vida enquanto acto próprio seu. Por causa disso, o trágico deixa-se esgotar na situação e na réplica, porque não sobrou de todo imediaticidade

16 Alusão à teoria dos géneros literários de J. L. Heiberg, segundo a qual os géneros constituem um meio de avaliar o desenvolvimento pessoal do autor dentro de um processo dialéctico, do género lírico até ao dramático, através do épico. Vd. J. L. Heiberg, *Om Vaudevillen som dramatisk Digtart, og om dens Betydning paa den danske Skueplads* [Sobre o Vaudeville como Género da Poesia Dramática, e sobre a Sua Importância para o Teatro Dinamarquês], Copenhaga, 1826, in *Prosaiske Skrifter* [Escritos em Prosa], vols. I-III, Copenhaga, 1841-1843, vol. I, pp. 123-247. Sobre Heiberg, vd. nota 128 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

17 Sobre o direito à liberdade da subjectividade e à sua expressão no cristianismo, vd. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* [Fundamentos da Filosofia do Direito ou Direito Natural e Ciência do Estado em Epítome], § 124, in *Werke*, vol. VIII, p. 166; *Jubiläums*, vol. VII, p. 182; e *Suhrkamp*, vol. VII, pp. 232-233. Em português: Hegel, *Princípios da Filosofia do Direito*, tradução de Orlando Vitorino, 4.ª edição, Lisboa: Guimarães Editores, 1990, pp. 122-124. Doravante mencionada como *Philosophie des Rechts*, seguida das referências nas três edições e na tradução.



nenhuma. Por isso, a tragédia moderna não contém qualquer primeiro plano épico, qualquer legado épico póstumo. O herói ergue-se e cai, acima de tudo, devido aos seus próprios actos.

O que acaba aqui de ser desenvolvido, de maneira breve mas suficiente, encontra a sua significação ao ilustrar uma diferença entre a tragédia mais antiga e a mais recente, que considero ser de grande significação: a diferente espécie de culpa trágica. Como é sabido, Aristóteles exige que o herói trágico tenha ἁμαρτια[18]. Mas tal como na tragédia grega a acção é um meio-termo entre acção e passividade, também assim acontece na culpa, residindo aí a colisão trágica. Ao invés, quanto mais reflectida estiver a subjectividade, tanto mais o indivíduo é visto, numa perspectiva pelagiana[19], como estando entregue a si próprio, tanto mais ética a culpa se torna. O trágico jaz entre estes dois extremos. Não tendo o indivíduo qualquer tipo de culpa, então, o interesse trágico é relevado, pois nesse caso a colisão trágica é debilitada; |144| ao invés, tendo em absoluto culpa, então, deixa de interessar-nos do ponto de vista trágico. Por conseguinte, é seguramente um mau entendimento do trágico, quando os nossos tempos aspiram a que tudo o que é funesto seja transubstanciado na individualidade e na subjectividade. Nada se quer saber acerca do passado do herói, descarrega-se toda a sua vida, tal como os seus actos, em cima dos seus ombros, tornando-o de tudo imputável, mas dessa maneira transforma-se também a sua culpa estética em culpa ética. O herói trágico torna-se assim mau, o mal converte-se no próprio objecto trágico; porém, o mal não possui qualquer interesse estético e o pecado não é um elemento estético. Ora este esforço mal entendido tem seguramente fundamento em todo o trabalho deste tempo na direcção do cómico. O cómico reside precisamente no isolamento; ora quando se pretende aplicar o trágico dentro do isolamento, obtém-se o mal na sua vileza, e não o verdadeiro delito trágico na sua equívoca inculpabilidade. Quando nos debruçamos sobre a literatura contemporânea, não é difícil encontrar exemplos. É assim que uma obra como a de Grabbe, *Faust und Don Juan*[20], em tantos modos tão genial, está propriamente construída sobre o mal. Para entretanto não argumentar apenas a partir de um único exemplo escrito, prefiro demonstrá-lo dentro da consciência universal de toda a época contemporânea. Quando se pretende apresentar um indivíduo, no qual as infelizes circunstâncias da infância se haviam repercutido com tal perturbação que precipitaram a sua queda, então, isso nem

18 Em grego no original: «erro», «culpa».

19 Pelágio (c. 360-422) negou o pecado original e defendeu a liberdade, a iniciativa e a responsabilidade do indivíduo, no seu percurso para atingir a graça.

20 Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), autor de *Don Juan und Faust. Eine Tragödie in fünf Akten* [Don Juan e Fausto. Uma Tragédia em Cinco Actos], Frankfurt, 1829.

sequer apelaria aos tempos hodiernos e, obviamente, não porque tenha sido mal tratado, pois tenho o direito de imaginar que tenha sido tratado de uma maneira excepcional, mas porque os tempos dispõem de uma outra medida. Não querem saber de semelhantes pusilanimidades, sem ir mais longe, fazem do indivíduo o responsável pela sua vida. Portanto, se o indivíduo cai, então, não é trágico, mas sim vil. Seria agora de pensar que a geração à qual tenho a honra de pertencer teria de ser um reino de deuses. E no entanto, não é de todo assim: a plenitude de força, a coragem que assim quer ser a criadora da sua própria felicidade, ser até a sua própria criadora, é uma ilusão, e ao perder o trágico, o tempo ganha o desespero. Encerra-se no trágico uma nostalgia e uma cura, da qual na verdade não é possível desdenhar e, ao querermos ganhar-nos a nós próprios de uma maneira sobrenatural, como se tenta fazer nos nossos tempos, perdemo-nos a nós próprios[21] e tornamo-nos cómicos. Cada indivíduo, por mais original que seja, é todavia filho de Deus, do seu tempo, do seu povo, da sua família, dos seus amigos; só neles encontra a sua verdade e, se em todos eles a sua relatividade for o absoluto, então, torna-se risível. Encontra-se por vezes nas |145| línguas uma palavra que em virtude da sua construção é frequentemente usada num determinado caso, acabando por se tornar autónoma nesse caso, digamos que como advérbio; ora, para os especialistas, uma palavra desta espécie possui de uma vez por todas uma acentuação e uma imperfeição das quais nunca se restabelece; se, apesar de tudo, viesse a estabelecer-se agora o requisito de ser substantivo, exigindo-se que fosse declinada nos cinco casos[22], seria então genuinamente cómica. Também assim acontece com o indivíduo, quando este, porventura retirado com bastante dificuldade do ventre materno do tempo, pretende ser absoluto nessa desmedida relatividade. Ao invés, se abdicar dessa exigência, vindo a ser relativo, então, possui *eo ipso* o trágico, nem que ele fosse o mais feliz dos indivíduos; eu até diria que o indivíduo só é feliz quando possui o trágico. O trágico tem em si uma infinita suavidade, a qual é propriamente aquilo que são a graça e a misericórdia divinas, num sentido estético em relação à vida humana; é ainda mais branda e afirmo, portanto: é um amor[23] maternal que aquieta o aflito. Quanto ao ético, é severo e duro. Por isso, quando um criminoso diante do juiz dá como desculpa que a mãe tinha tendência para roubar, especialmente durante o tempo em que estivera grávida, então, o

21 Mateus, 16:26: «Pois que aproveita ao homem ganhar o mundo inteiro, se vier a perder a sua alma? ou que comutação fará o homem para recobrar a sua alma?»; vd. igualmente Marcos, 8:36-37, e Lucas, 9:25.

22 Da gramática grega.

23 Aqui, «*Kjærlighed*», tal como ao longo de todo o capítulo, à excepção de uma única ocorrência de «*Elskov*», assinalada na nota 43.



juiz acata a deliberação do Conselho de Saúde[24] sobre o seu estado mental, e opina que tem de actuar contra o ladrão e não contra a mãe do ladrão. Ora tendo em conta que aqui se discute um crime, é certo que o pecador não pode fugir para dentro do templo da estética, embora esta também viesse a encontrar uma expressão complacente para com ele. No entanto, não estaria certo que ele a procurasse na estética, pois o caminho dele não o conduz ao estético, mas sim ao religioso. O estético fica agora atrás de si, e seria um novo pecado seu agarrar agora o estético. O religioso é a expressão do amor paternal, pois possui em si o ético, mas é complacente, e por intermédio de quê, a não ser precisamente por via do mesmo que dá ao trágico a respectiva suavidade: por intermédio da continuidade. Mas, enquanto o estético lhe concede esse descanso antes que seja validada a profunda contradição do pecado, o religioso só a concederá depois de esta contradição ser vista em todo o seu horror. Exactamente no instante em que o pecador está prestes a sucumbir ao pecado universal, que sobre si mesmo carregou por ter sentido que, quanto mais pecador se tornasse, tanto maior seria a perspectiva de se salvar, nesse mesmo instante de pavor mostra-se o consolo contido no facto de ser também a culpabilidade comum aquilo que foi aplicado no seu caso; |146| mas esse consolo é um consolo religioso, e quem for da opinião de que pode chegar aí por outro caminho, por exemplo, através de uma volatilização estética, recebeu o consolo debalde, e realmente não o tem. Por isso, em certo sentido, é uma medida muito acertada do tempo querer tornar o indivíduo responsável por tudo; mas a infelicidade está em não o fazer de uma maneira suficientemente profunda e íntima, e daí a sua insuficiência; tem presunção bastante para desdenhar das lágrimas da tragédia, mas tem igualmente presunção bastante para querer prescindir da clemência. E o que é afinal a vida humana, quando se retira estas duas coisas, o que é o género humano? Ou a nostalgia do trágico, ou o pesar profundo[25] e a alegria profunda da religião. Ou não será uma melancolia, uma nostalgia na sua arte, na sua poesia, na sua vida, na sua alegria, aquilo que é próprio de tudo o que provém desse povo afortunado?

No precedente, tentei particularmente destacar a diferença entre a tragédia antiga e a moderna, tanto quanto esta se torna perceptível na diferença dentro da culpa do herói trágico. É este o verdadeiro foco de onde tudo irradia na diferença específica. Se o herói é inequivocamente culpado, então, o monólogo desaparece, o coro desaparece, a fatalidade desaparece, então, o

24 Trata-se de «*Sundheds-Collegiet*», a entidade que entre 1807 e 1907 regulou os assuntos de saúde pública.

25 Neste capítulo, «*Sorg*» está traduzido por «pesar» e os termos derivados como «pesaroso», «pesarosamente», «exprimir pesar» ou «lamentar». Vd. nota 16 no capítulo «*Diapsalmata*».

pensamento fica transparente no diálogo e a acção, na situação. No que diz respeito à disposição, pode também exprimir-se o mesmo de uma outra perspectiva, designadamente, aquela que a tragédia faz surgir. Como é sabido, Aristóteles exige que a tragédia desperte no espectador temor e compaixão[26]. Recordo que *Hegel*, na sua Estética, se apoia neste comentário e, junto de cada um destes pontos, coloca uma dupla consideração, a qual não é entretanto particularmente exaustiva[27]. Quando Aristóteles distingue entre temor e compaixão, então, bem que seria possível, no tocante ao temor, ponderar antes a disposição que acompanha o singular e, quanto à compaixão, a disposição que é a impressão definitiva. Esta última disposição é aquela que tenho sobretudo em vista, por ser aquela que corresponde à culpa trágica e, também por isso, tem em si a mesma dialéctica desse conceito. Ora sobre isto, Hegel comenta que há duas espécies de compaixão, a habitual, que vai ao encontro do lado finito do sofrimento, e a verdadeira compaixão trágica. Ora esta observação está inteiramente certa, mas para mim tem uma significação menor, pois aquela emoção universal é um mau entendimento, que tanto pode abater-se sobre a antiga como sobre a moderna |147| tragédia. Verdadeiro e vigoroso é entretanto o que ele acrescenta em relação à verdadeira compaixão: «*das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden*» (vol. 3, pág. 531)[28]. Enquanto Hegel observa agora a compaixão no universal e a respectiva diferença na diferença da individualidade, prefiro destacar a diferença da compaixão em relação à diferença da culpa trágica. Para sugerir isto prontamente, farei com que aquilo que é gerador de passividade e se encontra na palavra «compaixão»[29] se divida em dois, e acrescentarei a cada parte o que há de simpatético e se encontra na palavra «com», porém, de molde a que não chegue a pronunciar-me sobre a disposição do espectador com algo que pudesse apontar para a sua arbitrariedade, mas antes de tal modo que, enquanto exprimo a diferença na sua disposição, acentuo simultaneamente a

26 *Poética*, 1452b-1453a. Vd. Sousa, pp. 118-121; Bekker, vol. II, pp. 1452-53; e Curtius, pp. 25-26.

27 O comentário de Hegel sobre o temor e a compaixão encontra-se em *Aesthetik*, III, in *Werke*, vol. X3, pp. 531-532; *Jubiläums*, vol. XIV, pp. 531-532; e *Suhrkamp*, vol. XV, pp. 524-525; na tradução portuguesa: pp. 648-649.

28 Em alemão no original; fragmento de uma passagem de Hegel: «*Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden sein muß*»; em português: «A verdadeira compaixão é, pelo contrário, a simpatia com a simultânea legitimidade moral de quem sofre, com o afirmativo e o substancial, que nele têm de estar presentes.» Vd. *Aesthetik* III, in *Werke*, vol. X3, p. 532; *Jubiläums*, vol. XIV, p. 532; e *Suhrkamp*, vol. XV, pp. 524-525.

29 No original, a correspondência entre «*den Lidende*» («o paciente», «o sofredor») e «*Medlidenhed*» («a compaixão») resulta mais evidente do que na língua portuguesa.



diferença na culpa trágica. Na tragédia antiga, o pesar é mais profundo e a dor, menor; na tragédia moderna, a dor é maior e o pesar, menor. O pesar contém sempre em si algo de mais substancial[30] do que a dor. A dor aponta sempre para uma reflexão sobre o sofrimento que o pesar não conhece. Do ponto de vista psicológico, é deveras interessante observar uma criança quando olha para um adulto que sofre. A criança ainda não está suficientemente reflectida para sentir dor e, no entanto, o seu pesar é infinitamente profundo. Não está suficientemente reflectida para ter uma representação do pecado ou da culpa; quando vê um adulto sofrer, não lhe ocorre ponderar nisso, e contudo, se lhe for ocultado o fundamento do sofrimento, há um obscuro pressentimento que se junta a este seu pesar. É também assim o pesar dos gregos, mas numa harmonia profunda e completa, por isso, é simultaneamente tão suave e tão profundo. Ao invés, quando um adulto vê um jovem, uma criança, a sofrer, então, a dor é maior e o pesar, menor. Quanto mais a representação da culpa sobrevier tanto maior é a dor e tanto menor é o pesar profundo. Ora, empregando isto na relação entre a tragédia antiga e a moderna, então, terá de dizer-se que na tragédia antiga o pesar é mais profundo e, na consciência que lhe é correspondente, o pesar é mais profundo. Tem, designadamente, de recordar-se continuamente que isso não reside em mim, mas antes na tragédia e, para que eu legitimamente entenda a tragédia grega, tenho de estar bem familiarizado com a consciência grega. É com certeza por isso que não passa muitas vezes de mero papaguear haver tanta gente a admirar a tragédia grega, pois torna-se dessa maneira manifesto que, no mínimo, os nossos tempos não guardam grande simpatia por aquilo que é o pesar grego propriamente dito. O pesar é mais profundo porque a culpa possui a equivocidade estética. Na época contemporânea |148| a dor é maior. Poder-se-ia dizer, acerca da tragédia grega, que é terrível cair nas mãos de um deus vivo[31]. A ira dos deuses é terrível, mas afinal a dor não é tão grande como na tragédia moderna, na qual o herói sofre toda a culpa, e é ele mesmo transparente no sofrimento resultante dessa sua culpa. Cabe agora aqui mostrar, à semelhança da culpa trágica, qual dos pesares é o verdadeiro pesar estético e qual é a verdadeira dor estética. A dor mais amarga é agora manifestamente o arrependimento, mas o arrependimento possui uma realidade[32] ética, e não estética. É a dor mais amarga porque possui a

30 Sobre a perda de substância no indivíduo, uma vez subsumido na família, no estado ou na linhagem, vd. *Philosophie des Rechts*, § 264, in *Werke*, vol. VIII, p. 327; *Jubiläums*, vol. VII, pp. 343-344; e *Suhrkamp*, vol. VII, pp. 411-412. Na tradução portuguesa: pp. 236-237.

31 Hebreus, 10:31: «Horrenda coisa é cair nas mãos do Deus vivo.»

32 Aqui, «*Realitet*»; quando usado em paralelo com «*Virkelighed*», denota uma realidade última, num sentido aproximado ao da ideia platónica, algo que se apresenta como real por ser aquilo que representa o exemplo consumado. Vd. nota 44 neste capítulo, e

transparência total de toda a culpa, porém, justamente por causa dessa transparência, não interessa do ponto de vista estético. O arrependimento tem uma santidade que eclipsa o estético, não quer ser visto, ainda menos pelo espectador, e exige uma espécie de iniciativa pessoal completamente diferente. É certo que a comédia contemporânea, de vez em quando, põe em cena o arrependimento, mas isso mostra apenas desentendimento por parte do autor. Recordou-se e bem o interesse psicológico que é possível obter quando se vê o arrependimento retratado, mas aqui o interesse psicológico não é, por sua vez, o interesse estético. Isto faz parte da confusão que nos nossos tempos se aplica de tantos modos: procura-se uma coisa onde não haveria de ser procurada e, pior ainda, encontra-se essa coisa onde não haveria de ser encontrada; querem edificar-se no teatro, e exercer uma influência estética na igreja; querem converter-se com os romances, e ter prazer com escritos edificantes; querem ter a filosofia no púlpito, e o padre na cátedra. Esta dor não é, portanto, a dor estética e, contudo, torna-se manifesto que o tempo contemporâneo trabalha nessa direcção, como se isso fosse do mais alto interesse trágico. Volta aqui a mostrar-se a mesma coisa, no que diz respeito à culpa trágica. Os nossos tempos perderam todas as determinações substanciais de família, de estado e de linhagem; têm de deixar o indivíduo completamente abandonado a si próprio, de molde a que, no mais rigoroso sentido, se converta no seu próprio criador, cuja culpa é, portanto, pecado, e cuja dor é arrependimento; com tudo isto, porém, o trágico é anulado. Também no mais rigoroso sentido, a tragédia onde há sofrimento perdeu propriamente o seu interesse trágico, pois o poder do qual provém o sofrimento perdeu a sua significação, e o espectador grita: ajuda-te a ti mesmo, e o céu te ajudará[33]; por outras palavras: o espectador perdeu a compaixão, mas a compaixão é, tanto em sentido subjectivo quanto objectivo, a verdadeira expressão para o trágico. Ora, a bem da clareza, antes de seguir por diante com |149| o que atrás desenvolvi, quero agora começar por determinar mais circunstanciadamente o verdadeiro pesar estético. O pesar tem o

outras ocorrências esparsas, assinaladas, na nota 65 do capítulo «Silhuetas», e nas notas 68, 69 e 105 em «Diário do Sedutor». As ocorrências assinaladas nas notas 39 e 44 do capítulo «A Rotação de Culturas», e na nota 15 no capítulo «O mais Infeliz» constituem os dois casos mais relevantes do uso de «*Realitet*».

33 Kierkegaard usa uma variante de dois ditados registados em C. Molbech, *Danske Ordsprog, Tankesprog og Riimsprog* [Provérbios, Ditados e Lengalengas Dinamarqueses], Copenhaga, 1850, p. 96, igualmente comuns na cultura europeia, que substituem a fatalidade presente na matriz grega por uma relação entre Deus e o homem, na qual a iniciativa do singular é valorizada. Vd., por exemplo, Ésquilo, *Os Persas*, v. 472: «Oh! Céu inimigo, como tu iludiste os Persas nas suas esperanças!», in Ésquilo, *Persas*, tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992, p. 31.



movimento oposto ao da dor; se não se quiser viciá-lo por meio de ergotismos — algo que também eu evitarei de um outro modo — pode dizer-se: quanto menos culpa tiver, mais profundo é o pesar. Se se insistir, acaba por anular-se o trágico. Resta sempre um momento de culpa, mas esse momento não está propriamente reflectido subjectivamente; por isso, na tragédia grega o pesar é tão profundo. Para evitar consequências intempestivas, limitar-me-ei a comentar que, com todos os exageros, apenas se chegará ao ponto de conduzir o pesar para um outro domínio. A unidade, designadamente entre um absoluto sem culpa e a culpa absoluta, não é uma determinação estética, é antes uma determinação metafísica. É realmente este o fundamento pelo qual sempre houve pejo em chamar «trágica» à vida de Cristo, porque se sentia que as determinações estéticas não esgotam o assunto. Também assim se mostra, de um outro modo, que a vida de Cristo é mais do que aquilo que se deixa esgotar em determinações estéticas, já que as determinações estéticas ficam neutralizadas neste fenómeno e colocadas em indiferença. A acção trágica contém sempre em si um momento de sofrimento, e o sofrimento trágico, um momento de acção, e o estético reside na relatividade. A identidade de um agir absoluto e de uma passividade absoluta é superior às forças da estética e pertence à metafísica. Na vida de Cristo verifica-se esta identidade, pois o seu sofrimento é absoluto porque o seu agir é absolutamente livre, e o seu agir é absoluto sofrimento porque é obediência absoluta. Portanto, o momento de culpa remanescente não está reflectido subjectivamente, o que faz com que o pesar seja profundo. A culpa trágica é designadamente mais do que uma mera culpa subjectiva, é a culpa original; mas a culpa original, tal como o pecado original, é uma determinação substancial, e é precisamente esse substancial que torna o pesar mais profundo. A sempre admirada trilogia trágica de *Sófocles*, *Oedipus Coloneus*, *Oedipus Rex* e *Antígona*[34], gira essencialmente em torno deste autêntico interesse trágico. Mas a culpa original encerra em si uma autocontradição, a de ser culpa e, porém, não ser culpa[35]. O elo através do qual o indivíduo se torna culpado é exactamente a piedade, mas a culpa em que incorre possui toda a anfibologia estética possível. Até podia ser fácil vir aqui pensar que haviam sido os judeus o povo a quem caberia ter desenvolvido o trágico profundo. Quando de Jeová se diz que era um deus invejoso, que nos filhos visita as iniquidades dos pais até à terceira ou quarta geração[36], ou quando se escuta as pavorosas maldições no

34 Sófocles, *Édipo em Colono*, *Rei Édipo* e *Antígona*.

35 Sobre inocência e culpa em Kierkegaard, vd. *O Conceito de Angústia*, SV1, vol. VI, pp. 306-309, e SKS, vol. 4, pp. 341-344; e «Culpado? — Não-Culpado?», capítulo de *Estádios no Caminho da Vida*, SV1, vol. IV, pp. 175-459, e SKS, vol. 6, pp. 173-368.

36 Êxodo, 20:5: «Não te encurvarás a elas, nem as servirás: porque eu, o Senhor, teu Deus, sou Deus zeloso, que visito as maldades dos pais nos filhos, até à terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem.»

Antigo |150| Testamento, então, podia cair-se na tentação fácil de procurar aí matéria trágica. Mas o judaísmo está demasiado desenvolvido do ponto de vista ético para o fazer; as maldições de Jeová, se bem que pavorosas, são ao mesmo tempo castigos justificadamente merecidos. Não era assim que acontecia na Grécia; a ira dos deuses não tinha qualquer carácter ético, mas sim equivocidade estética.

Na própria tragédia grega encontra-se uma passagem do pesar para a dor, e queria agora introduzir *Filoctetes*[37] como exemplo. No mais rigoroso sentido, é uma tragédia onde há sofrimento. Mas, também aqui, ainda domina afinal um elevado grau de objectividade. O herói grego repousa no seu destino, o seu destino é imutável, isso nem sequer se discute. Este elemento é propriamente o momento de pesar na dor. A primeira dúvida, com a qual a dor de facto começa, é a seguinte: porque acontece isto comigo, porque não pode ser de outra maneira? Decerto que há em *Filoctetes* um alto grau de reflexão que sempre me pareceu notório, através do qual esta tragédia estabelece a diferença essencial com aquela imortal trilogia: a autocontradição na sua dor, magistralmente retratada, na qual há uma verdade tão profundamente humana, havendo todavia uma objectividade que sustém o todo. A reflexão de Filoctetes não está absorvida em si mesma, e é genuinamente grego que ele se queixe de que ninguém é testemunha da sua dor[38]. Reside nisto uma verdade extraordinária e, no entanto, fica aqui ao mesmo tempo mostrada a diferença em relação à autêntica dor reflexiva, a qual sempre deseja estar só com a sua dor, e procura uma nova dor na solidão desta dor.

Portanto, o verdadeiro pesar trágico exige um momento de culpa, a verdadeira dor trágica exige um momento de inculpabilidade; o verdadeiro pesar trágico exige um momento de transparência, e a verdadeira dor trágica exige um momento de obscuridade. Creio desta forma poder sugerir melhor o dialéctico dentro do qual as determinações do pesar e da dor entram em contacto, assim como o dialéctico que jaz no conceito de culpa trágica.

37 *Filoctetes*, tragédia de Sófocles.

38 Sófocles, *Filoctetes*, vv. 691-707; na tradução de José Ribeiro Ferreira: «Aí ele era vizinho de si mesmo, sem poder andar, / sem ter alguém ao lado da sua desgraça, / junto de quem encontrassem eco os gemidos / pela chaga sangrenta que o devorava. / Se alguma crise surgisse, não havia quem / o cálido fluxo de sangue que jorrava da ferida infectada / do pé lhe pudesse aplacar, / com ervas calmantes, / colhidas da terra fecunda. / Era ele que rastejava por aqui e por ali, / arrastando-se / qual um menino abandonado da ama, / até lugares onde encontrasse remédio / para a sua dor, enquanto adormecida / a roaz tortura», in Sófocles, *Filoctetes*, introdução, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira, Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1979, pp. 66-67. Edições consultadas pelo autor: *Sophoclis Tragœdiæ* [Tragédias de S.], vols. I-II, edição de C. H. Weise, Leipzig; vol. II, pp. 255-256; e *Sophokles's Tragœdier* [Tragédias de S.], vols. I-IV, tradução de Peder Grib Fibiger, Copenhaga, 1821-1822; vol. II, p. 288.



Considerando que fornecer trabalhos de contextualização, ou de âmbito maior, está contra os esforços da nossa associação, considerando que não temos tendência para trabalhar em prol de uma torre babilónica, podendo Deus em sua justiça vir por ela abaixo, destruindo-a[39], considerando que, tendo consciência de que aquela confusão aconteceu com todo o direito, os reconhecemos no que é próprio de todo o esforço humano na sua verdade como sendo fragmentários, e reconhecendo que esse é precisamente o factor através do qual se diferenciam da infinita concordância da natureza; considerando que a |151| riqueza da individualidade consiste exactamente na força de prodigalidade fragmentária, e que aquilo que é o gozo do indivíduo produtor, e também do indivíduo receptor, não é o desempenho árduo e meticuloso, nem a prolongada concepção desse desempenho, mas a produção e o gozo da cintilante fugacidade, a qual contém, para o produtor, um mais que é mais do que o contido no desempenho consumado, visto que se trata do aparecimento da ideia, e para o receptor contém um mais, já que a respectiva fulguração desperta a própria produtividade do receptor — dizia eu, considerando que tudo isto está contra a tendência da nossa associação, sim, considerando que o período agora lido quase terá de ser considerado como um sério atentado ao estilo interjectivo, por onde brotam as ideias sem que cheguem a desabrochar, um estilo que é o estilo oficial da nossa associação, então, limitar-me-ei a recordar, depois de ter chamado a atenção para o facto de não poder todavia designar-se a minha conduta como insubordinada, dado que o elo que sustém este período está pois tão frouxo que as orações intercaladas se eriçam de um modo bastante aforístico e particular, então, limitar-me-ei a recordar que o meu estilo fez um ensaio para dar a aparência de ser aquilo que não é — revolucionário.

Em cada uma das reuniões, a nossa associação exige renovação e renascimento, com a finalidade de fazer rejuvenescer a actividade interna através de uma nova designação da sua produtividade. Designemos então a nossa tendência como um ensaio de esforço fragmentário ou um ensaio na arte de escrever papéis póstumos. Uma obra completamente concluída não estabelece nenhuma relação com a personalidade geradora de poesia; com papéis póstumos e, em virtude daquilo que há de descontínuo, de desultório, sente-se sempre um impulso para, conjuntamente, inventar poeticamente a personalidade. Os papéis póstumos são como uma ruína, e que lugar de refúgio poderia ser mais natural para os sepultados? A arte consiste agora em produzir artisticamente o mesmo efeito, a mesma negligência e casualidade, o

39 O episódio da Torre de Babel está narrado no Livro do Génesis, 11:1-9.

mesmo raciocínio anacolútico; a arte consiste em produzir um desfrute que nunca se torne presencial, mas que sempre contenha em si um momento do tempo passado, de molde a que esteja presente no tempo passado. É isto que já se encontra expresso na palavra «póstumo». Em certo sentido, tudo aquilo que um poeta produz é de facto póstumo; mas nunca ocorreria a alguém chamar trabalho póstumo a algo completamente concluído, embora possuísse a casual qualidade de não ter sido publicado enquanto a sua vida é vivida[40]. Também eu admito que, em sua verdade, isto seja uma qualidade de toda a produção humana, tal como |152| a temos concebido, que seja um legado póstumo, já que aos homens não é concedido viver na eterna contemplação dos deuses. Portanto, designarei como legado póstumo aquilo que se produz entre nós, ou seja, um legado póstumo artístico; chamarei negligência, indolência, à genialidade a que atribuímos preço; *vis inertiæ*[41] às leis naturais a que prestamos culto. Desta forma, procedi em conformidade com os nossos sagrados usos e costumes[42].

Ora aproximai-vos então de mim, caros Συμπαρανεκρωμενοι, fazei uma roda à minha volta, agora que entrego a minha heroína trágica ao mundo, agora que à filha do pesar entrego como enxoval o dote da dor. Ela é obra minha, mas o seu contorno está todavia tão indeterminado, a sua figura é tão nebulosa que qualquer um de vós pode apaixonar-se por ela e, a seu modo, ser capaz de a amar. Ela é criação minha, os pensamentos dela são os meus pensamentos e, no entanto, é como se eu tivesse repousado em sua casa numa noite de amor[43], como se ela me tivesse confiado o seu profundo segredo, no meu abraço o tivesse expirado conjuntamente com a alma, e como se nesse mesmo agora estivesse para mim transformada, desaparecida, de molde a que apenas fosse possível seguir o rasto da sua realidade[44] na disposição remanescente, em vez de haver acontecido o inverso, e ter ela nascido da minha disposição para uma realidade cada vez maior. Coloco-lhe palavras na boca e, contudo, sou eu quem age como se

40 No original «*i hans levende Live*», uma alusão ao título da primeira obra de Kierkegaard, publicada em 1838, *Af en endnu Levendes Papirer*, i. e., «Dos Papéis de Alguém ainda em Vida».

41 Em latim no original: «força da inércia».

42 Ao longo deste parágrafo, a ideia de posteridade surge associada à transmissão de bens materiais e espirituais, e a dois modos de recepção dessa herança, através do uso dos seguintes termos: «*efterladte Papirer*», i. e., «papéis póstumos», e «*Efterladenskab*», i. e., «herança» ou «legado póstumo». A suspeita sobre essa ideia de posteridade é lançada pelo emprego simultâneo de outros termos com o mesmo prefixo «*efter*»: «*Efterladenhed*», i. e., «negligência», e ainda o verbo «*efterkomme*», aqui traduzido por «agir em conformidade».

43 Única ocorrência de «*Elskov*» no presente capítulo.

44 Aqui e nas duas ocorrências seguintes, «realidade» traduz «*Virkelighed*». Vd. acima nota 32.



abusasse da sua confiança, quem fica como se ela estivesse atrás de mim a repreender-me e, contudo, acontece o inverso: no seu segredo, ela torna-se continuamente cada vez mais visível. Ela é propriedade minha, é minha legítima propriedade e, contudo, é por vezes como se eu me houvesse introduzido insidiosamente na sua confiança, como se tivesse continuamente de olhar em volta, procurando-a para trás e, contudo, acontece o inverso, ela está sempre à minha frente, continua apenas a vir à existência na medida em que a levo para a frente. Chama-se *Antígona*. Quero manter este nome da antiga tragédia[45], à qual quero na globalidade ficar ligado, embora visto de um outro lado tudo se torne moderno. No entanto, um comentário, em primeiro lugar. Utilizo uma figura feminina, porque creio sobretudo que uma natureza feminina se presta melhor para mostrar a diferença. Como mulher terá a substancialidade suficiente para que o pesar possa mostrar-se, mas enquanto pertencente ao mundo reflexionante terá a reflexão suficiente para ficar com a dor. Para ficar com o pesar, a culpa trágica tem de vacilar entre culpa e sem culpa, aquilo com que a culpa passa para dentro da respectiva consciência tem de ser sempre uma determinação da substancialidade; mas se, para ficar com o pesar, a culpa trágica tiver de possuir esta indeterminação, |153| então, a reflexão não terá de estar presente na sua infinitude, visto que iria pois reflecti-la para fora da sua culpa, na medida em que a reflexão, na sua infinita objectividade, não pode deixar que o momento de culpa original que concede o pesar venha a parar. Quando entretanto a reflexão estiver despertada, então, não irá reflecti-la para fora do seu pesar, mas para dentro dele, e transformar-lhe-á a cada instante o pesar em dor.

A linhagem de *Lábdaco*[46] é, portanto, objecto da irritação dos deuses irados, *Édipo* matou a esfinge, libertou Tebas, Édipo matou o pai, casou com a mãe[47], e Antígona é fruto deste casamento. É o que se passa na tragédia grega. Faço aqui um desvio. Passa-se comigo tudo de maneira parecida e, no entanto, é tudo diferente. Todos são sabedores de que ele matou a esfinge e libertou Tebas, e Édipo vive prezada e honradamente, feliz no seu casamento com *Jocasta*. O restante está escondido dos olhos das pessoas, e nenhum pressentimento chamou alguma vez esse sonho pavoroso à realidade. Só Antígona o sabe. Como chegou ao seu conhecimento reside

45 De Sófocles, com o mesmo título. Para uma análise comparativa da discussão de Hegel sobre a tragédia de Sófocles e a proposta divergente de Kierkegaard no presente capítulo, vd. George Steiner, *Antigones*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1996, pp. 51- 66, e Jon Stewart, «Hegel's Influence on Kierkegaard's Interpretation of «Antigone», *Persona y Derecho*, n.º 39, Dezembro, 1998, pp. 195-216.

46 Lábdaco, avô de Édipo, profanou um altar a Dionísio, provocando a ira dos deuses contra si e contra toda a descendência.

47 Jocasta, mãe de Édipo, desposa o filho após a morte de Laio.

fora do interesse trágico, e cada um pode entregar-se às suas próprias combinações, no que a isso diz respeito. Em idade precoce, ainda antes de atingir o pleno desenvolvimento, obscuras alusões a este pavoroso segredo apoderaram-se momentaneamente da sua alma, até que, com um só golpe, a certeza a lançou nos braços da angústia. Tenho aqui agora, desde logo, uma determinação da tragédia moderna. A angústia é, a saber, uma reflexão e, assim sendo, é essencialmente diferente do pesar. A angústia é o órgão através do qual o sujeito se apropria do pesar e o assimila para si. A angústia é a força do movimento com o qual o pesar trespassa o coração de cada um. Mas o movimento não é rápido como o da seta, é progressivo, não acontece de uma vez por todas, está antes em constante devir. Tal como um olhar erótico de paixão deseja ardentemente o seu objecto, assim a angústia olha o pesar para o desejar com ardor. Tal como um silencioso olhar de amor incorruptível se ocupa do objecto amado, também a angústia é ocupação própria no pesar. Mas a angústia possui em si mais um momento, capaz de fazer com que fique agarrada ao seu objecto com mais força ainda, pois ama-o tanto quanto o receia. A angústia possui uma dupla função, é, parcialmente, o movimento de descoberta que continuamente lhe toca e através desse toque descobre o pesar, na medida em que anda à volta do pesar. Ou então a angústia é repentina, instala num só agora todo o pesar, de tal forma, porém, que esse agora se dissolve instantaneamente em sucessão. Com esta significação, a angústia é uma autêntica determinação trágica |154|, e a velha expressão *quem deus vult perdere, primum dementat*[48] encontra aqui com verdade justo cabimento. Que a angústia é uma determinação da reflexão, demonstra-o a própria língua, pois digo sempre «angustiar-se com alguma coisa», separando desta forma a angústia daquilo com que fiquei angustiado, e nunca posso usar angústia em sentido objectivo, ao passo que dizendo ao invés «o meu pesar», posso tanto exprimir aquilo por que sinto pesar, como o meu pesar por tal coisa. Além disso, a angústia contém sempre em si uma reflexão sobre o tempo, pois eu não consigo angustiar-me com o tempo que é presente, mas apenas com o tempo que é passado ou com o tempo que é futuro, mas o tempo que é passado, ou o tempo que é futuro, assim antagonizados reciprocamente de modo a que o presencial desapareça, é uma determinação da reflexão. O pesar grego, ao invés, tal como a vida dos gregos, é presencial, e o pesar é por isso

48 Em latim no original: «a quem Deus quer perder, tira primeiro a razão», tradução latina do comentário ao v. 620 de *Antígona* de Sófocles. Na tradução portuguesa do respectivo verso do texto grego lê-se: «parecer bem o que é mal, é só a quem / o deus leva à ruína», in Sófocles, *Antígona*, introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade, 1984, p. 66. Doravante mencionada por *Antígona*.



mais profundo, mas a dor é menor. Por conseguinte, a angústia é parte essencial do trágico moderno[49]. É por isso que *Hamlet*[50] é tão trágico, pois suspeita do crime da mãe. *Robert le diable*[51] pergunta como foi afinal possível causar ele tanto mal. *Høgne*[52], cuja mãe o havia gerado de um *troll*, ao acabar casualmente por ver a sua imagem na água, pergunta agora à mãe de quem recebera o seu corpo aquela forma.

Agora a diferença salta facilmente aos olhos. Na tragédia grega, Antígona não se ocupa de todo com o infeliz destino do pai. Este destino repousa como um pesar impenetrável sobre toda a linhagem; Antígona vive a vida sem pesar como qualquer outra jovem grega, apesar de o coro a lastimar, pois a sua morte está determinada, visto que deixará esta vida em idade tão precoce, deixá-la-á sem ter provado a sua mais bela alegria, e no manifesto esquecimento do autêntico pesar profundo da família. De modo algum se quer agora dizer que é de ânimo leve, ou que o indivíduo singular fica somente entregue a si mesmo, sem se preocupar com a sua relação com a linhagem. Mas isto é genuinamente grego. Nesse tempo, as circunstâncias da vida eram-lhes concedidas à semelhança do horizonte sob o qual viviam. Se bem que obscuro e encoberto, também é ao mesmo tempo inalterável. Atribui à alma uma nota fundamental, e esta nota fundamental é o pesar, não a dor. Em *Antígona*, a culpa trágica congrega-se num determinado ponto, foi ela quem sepultou o irmão apesar da proibição do rei. Visto como um facto isolado, como uma colisão entre o amor fraternal e a piedade, e uma arbitrária proibição humana, então, *Antígona* deixaria de ser uma tragédia grega, e seria um tema trágico inteiramente moderno. Aquilo que em sentido grego lhe atribui interesse trágico |155| é o facto de na infeliz mor-

49 Na primeira edição de *Enten-Eller*, lê-se apenas «[d]o trágico».

50 Personagem principal da tragédia homónima de W. Shakespeare (1564-1616), com múltiplas alusões no conjunto da obra de Kierkegaard.

51 A lenda conhece várias versões e deve a sua grande divulgação no século XIX à ópera homónima de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) com libreto de Eugène Scribe e Germain Delavigne (1790-1868); foi levada à cena em Copenhaga, com libreto traduzido por Thomas Overskou, com o nome de *Robert af Normandiet* [Roberto da Normandia], contando-se vinte récitas entre 1833 e 1839, e doze entre 1841 e 1844. No primeiro acto, o trovador Rimbaut reproduz a lenda na versão mais popularizada: Robert confessa-se repetidamente perseguido pelo mal e pela infelicidade, acabando por renegar a paternidade do diabo, Bertram, e os poderes mágicos que este lhe atribuíra; no terceiro acto, tem lugar uma cena paradigmática do gótico romântico, cujos protagonistas são mortos-vivos, designadamente, fantasmas de uma irmandade de freiras que haviam profanado os seus votos.

52 Nome do filho que a rainha Grimhild, esposa do rei Gjuke, concebeu de um *troll*. Edição consultada pelo autor: *Old nordiske Kæmpe-Historier efter islandske Haandskrifter* [Histórias de Gigantes Nórdicos de Acordo com Manuscritos Islandeses], vols. I-III, tradução de C. C. Rafn, Copenhaga, 1821-1826; vol. II, pp. 242-244.

te do irmão, na colisão da irmã com uma proibição humana particular, ressoar o pesaroso destino de *Édipo*, é o destino trágico de Édipo, tal como nas dores tortas, a ramificar-se em cada rebento singular da sua família. É este total que torna o pesar do espectador tão infinitamente profundo. Não é um indivíduo que sucumbe, mas um pequeno mundo, é o pesar objectivo que agora avança, solto, como uma força da natureza na sua autêntica e terrível consequência de si, e o destino pesaroso de Antígona é um pesar potenciado, tal como a ressonância do destino do pai. Por isso, quando Antígona decide enterrar o irmão apesar da proibição do rei, então, nisso não vemos tanto a acção livre quanto a necessidade funesta que visita as iniquidades dos pais nos filhos. E há certamente tanta liberdade nessa acção que poderíamos amar Antígona pelo seu amor fraternal, mas na necessidade da fatalidade reside em simultâneo como que um refrão mais alto, o qual não só rodeia a vida de Édipo, como também a sua linhagem.

Ora enquanto a Antígona grega vive assim a vida sem pesares — e se este novo facto não tivesse surgido, poder-se-ia imaginar a vida dela neste gradual desdobramento, se bem que feliz —, a vida da nossa Antígona, ao invés, chegou essencialmente ao fim. Não foi com parcimónia que a provi e uma palavra adequada no lugar certo é, como é costume dizer-se, como maçãs de ouro em vaso de prata[53], assim também eu pus o fruto do pesar no vaso da dor. O seu dote não tem um esplendor efémero que possa ser devorado pelas traças ou pela ferrugem, é um tesouro eterno, os ladrões não o conseguem assaltar e roubar[54], pois ela própria estaria demasiado vigilante. A sua vida não se desenrola como a vida da Antígona grega, não está voltada para fora, mas sim para dentro, o palco não está no exterior, mas no interior, é um palco do espírito. Será que não fui bem-sucedido, caros Συμπαρανεκρωμενοι, no despertar do vosso interesse por uma tal jovem, ou devo recorrer a uma *captatio benevolentiae*[55]? Também ela não pertence ao mundo no qual vive e, se bem que florescente e sã, a sua vida autêntica é todavia clandestina, pois, apesar de ela estar viva, noutro sentido também está morta, esta vida é silenciosa e escondida, o mundo nem sequer lhe ouve um suspiro, visto que tem os suspiros escondidos no recôndito da sua

53 Provérbios, 25:11: «Aquele que profere a palavra a seu tempo, é como uns pomos de oiro em leitos de prata.»

54 Mateus, 6:19-20: «Não queirais entesourar para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e a traça os consome, e onde os ladrões os desenterram e roubam; / Mas entesourai para vós tesouros no céu, onde não os consome a ferrugem nem a traça, e onde os ladrões não os desenterram, nem roubam»; palavras retomadas por Paulo na Epístola de Tiago, 5:3: «O vosso ouro e a vossa prata se enferrujaram; e a ferrugem deles dará testemunho contra vós, e devorará a vossa carne como um fogo. Ajuntastes para vós um tesouro de ira para os dias últimos.»

55 Fórmula latina de falsa modéstia com que um autor apela à caridade do leitor.



alma. Nem necessito de recordar que ela não é de modo algum uma mulher fraca e doentia, pelo contrário, é orgulhosa e cheia de força. Nada há que porventura enobreça tanto um homem como conservar um segredo. Dá a toda a sua vida uma significação, embora apenas para ele próprio, que [156] o salva de qualquer apreciação frívola sobre o mundo à sua volta; bastando-se a si próprio, pode quase dizer-se que repousa sumamente feliz no seu segredo, se bem que o seu segredo fosse o mais sumamente infeliz. Assim é a nossa Antígona. Está orgulhosa do seu segredo, orgulhosa de ter sido estranhamente escolhida para salvar a honra e a glória da linhagem de Édipo e, quando o povo reconhecido aclama Édipo em gratidão e apreço, então, ela sente a sua autêntica significação, e o seu segredo cava-se cada vez mais fundo na sua alma, mais inacessível a qualquer ser vivo. Sente o quanto está agora colocado nas suas mãos, e isso dá-lhe a grandeza sobrenatural que é necessária para que venha a poder ocupar-nos do ponto de vista trágico. Apenas terá de interessar enquanto figura singular. Ela é mais do que uma jovem rapariga em sentido geral e, contudo, ela é uma jovem; é esposa e, contudo, com toda a sua virgindade e pureza. Como esposa, a mulher alcançou a sua determinação e, por isso, uma mulher pode em geral interessar-nos apenas na mesma medida em que esteja em relação com esta sua determinação. Há entretanto analogias com este caso. Fala-se assim de uma esposa de Deus[56], que possui na fé e no espírito o conteúdo no qual repousa. Gostaria de chamar esposa à nossa Antígona talvez ainda num sentido mais belo, com efeito, ela é quase mais, ela é mãe, de um ponto de vista puramente estético, ela é *virgo mater*[57], sob o coração transporta o seu segredo, escondido e dissimulado. Ela é silêncio precisamente por estar repleta de segredo, mas este retorno a si mesma, que jaz no silêncio, concede-lhe um porte sobrenatural. Sente orgulho no seu pesar, é ciosa dele, pois o seu pesar é o seu amor. Mas, no entanto, o seu pesar não é uma propriedade morta e imóvel, move-se continuamente, dá à luz a dor e é dado à luz com dor. Tal como uma rapariga fica noiva quando decide sacrificar a sua vida por uma ideia, quando traz a grinalda do sacrifício à volta da testa, pois que a grande e entusiasmante ideia transforma-a, e a grinalda do sacrifício é como a grinalda nupcial. Nenhum homem conhece[58], e contudo é esposa; nem sequer conhece a ideia que a entusiasma, pois isso não seria feminil, e, contudo, é esposa. Assim acontece com a nossa Antígona,

56 Vd., por exemplo, nos cânticos de Salomão, 4:9 a 5:1. Kierkegaard repete esta ideia várias vezes, citando também a partir de Kruse, Acto I, cena 6, Kruse, p. 20. Vd. igualmente nota 36 no capítulo «Silhuetas».

57 Em latim no original: «virgem mãe».

58 Vd. Lucas, 1:34: «E disse Maria: Como se fará isto, visto que não conheço varão?»

é esposa do pesar[59]. Ela consagra a vida a sentir pesar pelo destino do pai, em lugar do seu. Uma tal infelicidade como aquela que atingiu o seu pai reclama o pesar e, no entanto, não há ninguém que possa sentir pesar por ele, dado que não há ninguém que saiba. E tal como a Antígona grega não pode suportar que o corpo do irmão seja sepultado sem as últimas honras, |157| também assim ela sente quão difícil teria sido se ninguém tivesse chegado a saber, angustia-a que não houvesse de ter sido derramada uma lágrima, quase agradece aos deuses ter sido escolhida como instrumento. Assim, na sua dor, Antígona é grande. Posso também mostrar aqui uma diferença entre o que é grego e o que é moderno. É genuinamente grego que Filoctetes se queixe de que ninguém sabe que ele sofre, é uma necessidade profundamente humana querer que os outros cheguem a saber disso; a dor reflexionante, entretanto, não deseja tal coisa. Não ocorre a Antígona desejar que alguém houvesse de vir a saber da sua dor, mas, ao invés, sente-o em relação ao pai, sente a justiça que reside em sentir pesar, o que, do ponto de vista estético, é tão merecido como sofrer um castigo quando se agiu mal. Por isso, enquanto na tragédia grega só a ideia de estar determinada para ser enterrada em vida arranca a Antígona esta exclamação de pesar:

(850) ἰὼ δύστανος,
οὔτ' ἐν βροτοῖς οὔτ' ἐν νεκροισι
μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσι*[60]

a nossa Antígona pode dizer isto durante a vida inteira acerca de si mesma. A diferença é notória; o seu enunciado encerra uma verdade factual que faz com que a dor seja menor. Se a nossa Antígona dissesse o mesmo, seria

* (844). *O weh Unselige!*
*Nicht unter Menschen, nicht unter Todten,*
*Im Leben nicht heimisch noch im Tode*!†

† Em alemão no original: «Ai, infeliz! / Nem entre os homens, nem entre os mortos, / Na vida tão pouco em casa como na morte!» A tradução alemã do v. 850 citada pelo autor é retirada de *Sophokles Tragœdien* [Tragédias de S.], tradução de Johann Christian Donner, Heidelberg, 1839, p. 186.

59 Completa-se aqui a comparação iniciada linhas antes com Ifigénia, protagonista de *Ifigénia em Áulide* de Eurípedes. Vd. Eurípedes, *Ifigénia em Áulide*, introdução e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida, notas e revisão de Maria de Fátima Silva, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998, 2.ª edição.

60 Na tradução portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira: «Ai de mim, desgraçada / / que nem com os homens / nem com os cadáveres / eu vou habitar!», *Antígona*, p. 76.



inapropriado[61], mas esta inapropriação é a dor propriamente dita. Os gregos exprimiam-se de um modo figurativo, justamente porque a reflexão que lhes é inerente não estava contida nas suas vidas. Quando assim Filoctetes se lastima de que vive só e abandonado na ilha deserta, o seu enunciado possui simultaneamente uma verdade exterior; ao invés, quando a nossa Antígona sente a dor na sua solidão, é deveras inapropriado dizer que está só, porém, precisamente por isso, só a dor é deveras autêntica.

Ora no que diz respeito à culpa trágica, esta reside então, por um lado, no facto de ela sepultar o irmão e, parcialmente, no contexto do pesaroso destino do pai, subentendido nas duas |158| tragédias anteriores[62]. Neste ponto, volto agora a ficar perante uma curiosa dialéctica que coloca as iniquidades da linhagem na relação com o indivíduo. É isto que é o atávico. Em geral, imagina-se a dialéctica bastante abstractamente, pensa-se sobretudo nos movimentos lógicos. A vida vem entretanto ensinar-nos que há muitas espécies de dialéctica, que quase cada paixão tem a sua. Por isso, a dialéctica que coloca as iniquidades da linhagem ou da família em ligação com o sujeito singular, de molde a que este não só sofre sob o seu efeito — pois é uma consequência da natureza contra a qual o indivíduo procuraria em vão calejar-se —, como carrega a culpa, participa dela; esta dialéctica é-nos alheia, nada de imperioso para nós contém. Se, no entanto, se pensasse num renascimento da tragédia antiga, então, cada indivíduo teria de ponderar o seu próprio renascimento, não apenas em sentido espiritual, mas no sentido finito do ventre materno da família e da linhagem. A dialéctica que coloca o indivíduo em ligação com a família, e com a linhagem, não é de todo uma dialéctica subjectiva, já que elimina precisamente a ligação e o indivíduo para fora do contexto; é uma dialéctica objectiva[63]. É essencialmente a piedade. Conservar a piedade não pode ser visto como um dano para o indivíduo. Nos nossos tempos, passou a aplicar-se uma coisa à relação natural que não é aplicável à relação espiritual. Não se quer todavia ficar tão isolado, ser tão desnaturado, que não se considere a família como um todo, do qual é possível dizer que, quando um membro sofre, todos sofrem também[64].

61 Nas frases conclusivas do parágrafo, o autor joga com duas valências de «*uegentlig*», i. e., «inapropriado» ou «figurado» em relação ao sentido de uma palavra ou frase, contrastadas com «*egentlig*», i. e., «autêntico», ou «propriamente dito».

62 *Rei Édipo* e *Édipo em Colono*.

63 Hegel estabelece a diferença entre dialéctica subjectiva e dialéctica objectiva em *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* [Lições sobre a História da Filosofia], in *Werke*, vols. XIII-XV; vol. XIII, pp. 130 e segs.; *Jubiläums*, vol. XVII, pp. 326 e segs.; e *Suhrkamp*, vol. XVIII, pp. 302 e segs.

64 Primeira Epístola aos Coríntios, 12:26: «De maneira que, se um membro padece, todos os membros padecem com ele; e se um membro recebe glória, todos os membros se regozijam com ele.»

Fazemo-lo involuntariamente e, aliás, por que motivo irá o indivíduo singular ter assim tanto medo de que um outro membro da família lhe traga desonra, senão por sentir que sofre com essa desonra. Ora o indivíduo tem manifestamente de aceitar este sofrimento, quer queira, quer não queira. Mas, quando o ponto de onde se parte é o indivíduo e não a linhagem, este sofrimento forçado é o *maximum*; sente-se que o homem não mais consegue ser senhor da sua relação natural, mas deseja-o tanto quanto lhe for possível. Ao invés, se o indivíduo olhar a relação natural como um momento incluído na sua verdade, esta exprime-se então no mundo do espírito como sendo o indivíduo a participar na culpa. Muitos não seriam porventura capazes de perceber esta consequência, mas assim também não conseguiriam perceber o trágico. Se o indivíduo está isolado, ou é em absoluto o criador do seu destino e, assim sendo, nada mais haverá de trágico, mas apenas o mal — pois nem sequer é trágico que o tivessem cegado ou aprisionado em si próprio, pois isso é |159| propriamente obra sua —; ou os indivíduos são meras modificações da existência da substância eterna e, assim sendo, o trágico volta a ser afastado.

Ora, em relação à culpa trágica, mostra-se também facilmente uma diferença na moderna, depois de ter acolhido em si a antiga, pois só agora pode propriamente falar-se disso. Por via da sua piedade infantil, a Antígona grega participa na culpa do pai, tal como na tragédia moderna; mas para a Antígona grega a culpa e o sofrimento do pai são um facto externo, um facto inabalável, que o seu pesar não move (*quod non volvit in pectore*[65]); e, conquanto ela sofra pessoalmente com a culpa do pai em virtude da consequência natural, esta culpa está por seu turno em toda a sua facticidade exterior. Com a nossa Antígona, passa-se de maneira diferente. Assumo que Édipo morreu. Já quando ele era vivo, Antígona era sabedora desse segredo, mas nunca tivera coragem para se confiar ao pai. Com a morte do pai, despojaram-na da única saída para ficar liberta deste seu segredo. Confiá-lo agora a outro ser vivo seria desonrar o pai, a vida tem para ela significação enquanto consagrada a prestar-lhe a derradeira homenagem dia a dia, quase hora a hora, através do seu silêncio inquebrantável. De uma coisa ela não está todavia sabedora, desconhece se o próprio pai sabia disso, ou não. Eis aqui o que é o moderno: a inquietude no seu pesar, a anfibologia na sua dor. Ela ama o pai com toda a sua alma, e esse amor arrasta-a para fora de si própria e para dentro da culpa do pai; como fruto de um tal amor sente-se alheada dos homens, sente tanto mais a sua culpa quanto mais amar o pai, só junto dele encontra repouso; como são igualmente culpados, sentiriam pesar junto um do outro. Porém, em vida do pai, não foi capaz de lhe confiar o seu pesar, pois de facto não sabia se ele tinha conhecimento disso e, por conseguinte, havia uma possibilidade de o mergulhar numa dor comparável à sua. E contudo, se ele disso não tivesse conhecimento, a culpa seria menor. Aqui o movimento é sempre relativo. Se Antígona não conhecesse o contexto factual com precisão, então, tornar-se-ia insignificante, não teria mais para combater do que um pressentimento, o que é excessivamente pouco para nos ocupar do ponto de vista trágico. Mas ela sabe tudo; porém, no seio deste conhecimento, há todavia um desconhecimento que pode continuar a manter o pesar em movimento, continuando a transformá-lo em dor. Acresce que ela continua a estar em conflito com a ambiência exterior. Édipo vive na memória do povo como um rei feliz, honrado e louvado; |160| a própria Antígona admirava tanto o pai quanto o amava. Toma parte em qualquer júbilo e celebração do pai, sente entusiasmo pelo pai como nenhuma outra jovem em todo o reino, o seu pensamento a ele regressa continuamente, é louvada no país como um modelo de filha adorável e, contudo, este entusiasmo é o único modo através do qual é capaz de deixar irromper a dor. O pai está sempre nos seus pensamentos, mas o modo como aí está constitui esse seu doloroso segredo. E, contudo, não ousa entregar-se ao pesar, não ousa afligir-se, sente o quanto repousa sobre ela, receia que, se a vissem sofrer, houvessem de encontrar um indício e, assim sendo, vindo desse lado, também não receberá o pesar, mas sim a dor.

Se for elaborada e profundamente reelaborada desta forma, penso que Antígona poderá decerto ser ocupação nossa, e penso que não me ireis acusar de ligeireza de espírito ou de excesso de amor paternal, se eu for de opinião que ela pode muito bem ensaiar-se na matéria trágica e aparecer numa tragédia. Até aqui é somente uma figura épica e, nela, o trágico tem apenas interesse épico.

Também nem sequer é assim tão difícil descobrir um encadeamento no qual possa inserir-se; a este respeito, podemos muito bem contentar-nos com aquilo que a tragédia grega oferece. Antígona ainda tem uma irmã viva; vou fazê-la um pouco mais velha e casada. A mãe também pode estar viva ainda. Daqui decorre que passam obviamente a ser sempre personagens secundárias, tal como decorre que, de um modo geral, a tragédia adquire em si um momento épico, à semelhança do que acontece na tragédia grega, sem que por isso necessite de ser tão proeminente; aqui, contudo, o monólogo desempenha sempre um papel principal, embora a situação deva continuamente vir em auxílio. Tudo isto tem de ser imaginado em conjunto com o único interesse principal que é o conteúdo da vida de Antígona; e quando agora o todo estiver assim ordenado, resta perguntar: como é produzido o interesse dramático?

A nossa heroína, tal como apresentado nos parágrafos antecedentes, está a caminho de querer saltar por cima de um momento da sua vida, está pres-

65 Em latim no original: «o que ela não agita no peito». «*In pectore volvere*» é uma citação de Homero, ocorrente em Lucrécio e em Virgílio.

tes a dispor-se a viver espiritualmente por inteiro, algo que a natureza não tolera. Com a profundidade que lhe vai na alma, quando fica apaixonada, tem necessariamente de amar com uma paixão extraordinária. Eis-me pois diante do interesse dramático — Antígona está apaixonada, e digo-o com dor, Antígona está mortalmente apaixonada. A colisão trágica[66] reside manifestamente nisto. Na generalidade, devíamos ser um pouco mais esquisitos face |161| ao que chamamos colisão trágica. Quanto mais simpatéticos forem os poderes em colisão, quanto mais profundos e simultaneamente mais congéneres, tanto mais significativa será a colisão. Ela está pois apaixonada e aquele que constitui o objecto do seu amor não tem desconhecimento disso. Ora a minha Antígona não é uma rapariga comum e, assim sendo, também o dote dela é incomum: é a sua dor. Não lhe é possível pertencer a um homem sem este dote, sente que seria uma ousadia excessivamente grande; seria impossível escondê-la de um tal observador, vir a escondê-la seria uma ofensa contra o seu amor; mas poderá ela pertencer-lhe tendo esta dor? Ousará confiá-la a alguém, mesmo sendo ao homem amado? Antígona tem força, a questão não é saber se ela, por sua própria culpa, para aliviar o peito, irá confiar a alguém a sua dor, porque ela consegue suportá-la bem sem apoio; mas conseguirá ela justificá-la diante de um morto? Ela própria, de certo modo, sofre igualmente ao confiar-lhe o seu segredo, pois a sua vida também está pesarosamente entrelaçada nesse segredo. Não obstante, isso não a preocupa. A questão é apenas o pai. Vista por este lado, a colisão é portanto de uma natureza simpatética. A sua vida, que antes era tranquila e calma, torna-se agora violenta e apaixonada, obviamente que sempre no seu eu, e a réplica dela começa aqui a tornar-se patética. Luta consigo própria, quis sacrificar a vida ao seu segredo, mas agora exigem-lhe o seu amor em sacrifício. Ela vence, ou seja, o segredo vence, e ela perde. Surge agora a segunda colisão, pois para que a colisão trágica seja justificadamente profunda, os poderes em colisão têm de ser homólogos. A colisão descrita até agora não possui esta qualidade, já que a colisão é propriamente entre o amor dela pelo pai e o amor por si mesma, e em torno de o seu próprio amor não ser um sacrifício demasiado grande. O outro poder em colisão é o amor simpatético pelo seu amado. Ele sabe que é amado, e passa à ofensiva com ousadia e audácia. A reserva de Antígona surpreende-o deveras; ele percebe que tem de haver dificuldades muitíssimo particulares, mas que não têm de ser para ele inultrapassáveis. Tudo o que lhe importa é convencê-la do quanto ele a ama, sim, de que a vida dele acabou quando tiver de abdicar do amor dela. Por fim, a paixão dele torna-se quase uma inverdade, apenas ainda mais engenhosa devido a esta resistência. Cada vez que lhe reitera o seu amor, ele

66 Hegel, *Aesthetik*, III, in *Werke*, vol. X3, p. 527; *Jubiläums*, vol. XIV, p. 527; e *Suhrkamp*, vol. XV, p. 521; tradução portuguesa, p. 647.



aumenta-lhe a dor, a cada suspiro seu |162| a seta do pesar fica cravada cada vez mais fundo no coração. Para a demover, não deixa meio algum por experimentar. Como todos os outros, ele sabe quanto ela ama o pai. Encontra-a junto do túmulo de Édipo, aonde ela se dirigira para aliviar o coração, onde se entrega à saudade do pai, embora essa saudade se misture com dor, porque ela não sabe como há-de encontrar-se com ele outra vez, não sabe se ele é conhecedor da sua culpa ou não. Ele surpreende-a, suplica-lhe pelo amor com que ela rodeia o pai, repara que lhe causa uma impressão invulgar, insiste, tudo espera deste meio, e não sabe que está precisamente a agir contra si próprio.

O facto em torno do qual gira o interesse consiste, portanto, em ele conseguir arrancar dela o seu segredo. De nada serviria levá-la temporariamente ao delírio para que dessa forma ela o traísse. Os poderes em colisão mantêm-se a par um do outro em tal grau que a acção se torna impossível para o indivíduo trágico. A dor de Antígona é agora dilatada por via do seu amor, por via do sofrimento simpatético dirigido a quem ela ama. Só na morte poderá encontrar paz; a sua vida está assim consagrada ao pesar, e ela como que estabeleceu uma espécie de fronteira, um dique contra a infelicidade que porventura se iria fatalmente propagar na geração seguinte. Só no instante da morte poderá ela confessar o seu fervoroso amor, só poderá confessar que lhe pertence no instante em que não lhe pertence. Quando *Epaminondas*[67] foi ferido na Batalha de Mantineia, deixou que a seta ficasse enterrada na ferida até ouvir dizer que a batalha estava ganha, porque sabia que a morte chegaria quando a extraíssem. É assim que a nossa Antígona carrega o seu segredo no coração, como uma flecha que a vida continuamente crava cada vez mais fundo, sem lhe roubar a vida, pois desde que esteja enterrada no seu coração, viverá, mas no instante em que for retirada, terá de morrer. O seu amado terá de lutar para a despojar do seu segredo e, não obstante, para ela, isso trará conjuntamente morte certa. A que mãos cairá ela agora? Às do vivo ou às do morto? Em certo sentido,

67 Epaminondas (c. 418-362 a. C.), general de Tebas. Vd. Cornelius [Cornélio] Nepos, «Epaminondas», livro XV, 9, *De excellentibus ducibus exterarum gentium* [Dos Excelentes Chefes dos Povos Estrangeiros]. Outra fonte disponível para o autor: «Epaminondas», in Ludvig Holberg, *Helte-Historier* [Histórias de Heróis], vol. II, in *Ludvig Holbergs udvalgte Skrifter* [Escritos Escolhidos de L. H.], edição de K. L. Rahbek, vols. I-XXI, Copenhaga. 1804-1814; vol. X, 1807, pp. 513 e segs. Vd. *The Book of Cornelius Nepos on the Great Generals of Foreign Nations*, XVIII, ou *Cornelius Nepos, together with Lucius Annaeus Florus*, tradução de John C. Rolfe (Loeb), Nova Iorque: Putnam, 1929, p. 547. Vd. tradução portuguesa de João Felix Pereira: Cornelio Nepote, *Vida dos Capitães Ilustres*, Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista Torres, 1888, pp. 106-107.

às mãos do morto, e aquilo que fora pressagiado a *Hércules*[68] — que haveria de ser assassinado não por um vivo, mas por um morto — também se lhe aplica, dado que a recordação do pai é o motivo da morte dela; noutro sentido, cai às mãos do vivo, tendo em conta que o seu amor infeliz é a ocasião para que a recordação a mate.

68 Hércules morreu envenenado pelo sangue do centauro Nesso, anos depois de este ter sido morto por uma das setas envenenadas de Hércules. Sófocles menciona a profecia da morte de Hércules e narra a sua morte na tragédia *As Traquínias*, vv. 1159 e segs., 555 e 705; vd. *As Traquínias* de Sófocles, introdução, versão do grego e notas de Maria do Céu Zambuja Fialho, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984; p. 79 [vv. 1159 e segs.]: «HÉRACLES: [...] Fora-me outrora revelado por meu pai que eu não viria a morrer às mãos de um homem vivo, mas de alguém já morto que habitasse o Hades. Esse alguém é, sem dúvida, o Centauro [...]»; p. 55 [vv. 555 e segs.]: «DEJANIRA: Conservo desde há muito, guardada num vaso de bronze, a dádiva de um antigo monstro. Era ainda jovem, quando a recolhi do peito cabeludo de Nesso, no momento em que expirava, assassinado»; p. 61 [vv. 705 e segs.]: «DEJANIRA: [...] vejo-me autora de um feito horrendo. Pois por que razão, por que motivo, havia o Centauro, ao morrer, de se mostrar indulgente para comigo, que fui a causa da sua morte?! Não o faria!» Outra fonte disponível para o autor: Paul Friedrich A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Novo Dicionário Mitológico], vols. I-II, revisão de Friedrich Gotthilf Klopfer, Leipzig, Sorau, 1821; vol. I, p. 842.

[163]

# Silhuetas

## Passatempo Psicológico[1]

Proferido diante dos
Συμπαρανεκρωμενοι[2]

*Abgeschworen mag die Liebe immer seyn;*
*Liebes-Zauber wiegt in dieser Höhle*
*Die berauschte, überraschte Seele*
*In Vergessenheit des Schwures ein.*[3]

* *
*

*Gestern liebt' ich,*
*Heute leid' ich,*
*Morgen sterb' ich*
*Dennoch denk' ich*
*Heut' und Morgen*
*Gern an Gestern.*[4]

1 O subtítulo inicialmente escolhido era *«Forsøg i den sorte Kunst»*, ou seja, «Ensaio sobre a Arte Negra»; vd. *Pap*. III B 173:1 de 25 de Julho de 1842.
2 Vd. nota 1 no capítulo anterior.
3 Em alemão no original: «Pode sempre renegar-se o amor; / Nesta gruta a magia do amor embala / A alma ébria e surpreendida / No esquecimento da sua jura.» Fonte não identificada.
4 Em alemão no original: «Ontem amei, / Hoje sofro, / Amanhã morro / Prefiro, porém, / / Hoje e amanhã, / Pensar em ontem.» Poema de G. E. Lessing, *«Lied aus dem Spanischen»* [Canção Traduzida do Espanhol]; edição consultada pelo autor: *Gottfried Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften* [Escritos Completos de G. E. L.], vols. I-XXXII, Berlim, 1825-28; vol. XVII, p. 281. Vd. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke* [Obras], Munique: Carl Hanser Verlag, vols. I-VIII, 1970-1979; vol. I (*Gedichte, Fabeln, Lustspiele* [Poemas, Fábulas, Comédias]), 1970, p. 125.



## Alocução improvisada

Comemoramos nesta hora a fundação da nossa associação, regozijamo-nos uma vez mais porque esta alegre ocasião repetiu-se novamente, porque acabou o dia mais longo, e a noite começa a triunfar. Esperámos durante este longuíssimo dia, ainda há um instante suspirávamos por via da sua longura, mas o nosso desespero está agora transformado em alegria. É certo que o triunfo é meramente insignificante, e que a preponderância do dia irá sentir-se ao longo do tempo, mas não escapa à nossa atenção que o seu domínio se rompeu. Por isso, não protelamos o nosso júbilo pelo triunfo da noite até que se torne perceptível para todos, não o protelamos até que a indolente vida burguesa nos venha recordar de que o dia diminui. Não, tal como uma jovem noiva espera impaciente a chegada da noite, também assim aguardamos cheios de anseio o primeiro cair da noite, o primeiro anúncio do seu futuro triunfo, e a alegria e a surpresa serão tanto maiores quanto mais perto ficámos de desesperar do modo como haveríamos de suportar, se os dias não encurtassem.

Decorreu um ano, e a nossa associação ainda subsiste — haveríamos nós de alegrar-nos por isso, caros Συμπαρανεκρωμενοι, de alegrar-nos porque a sua subsistência troça da nossa doutrina sobre a queda de tudo, ou não haveríamos antes de sentir mágoa[5] porque subsiste, e alegrar-nos por, em qualquer dos casos, ter apenas mais um ano para existir; pois que se não tiver desaparecido nesse espaço de tempo, não foi deveras decisão nossa sermos nós a dissolvê-la? Não gizámos planos de longo alcance[6] aquando da sua fundação; demasiado familiarizados com a miséria da vida e com a

5 *«At sørge»* é traduzível por «lamentar», «lastimar», e também «sentir mágoa» ou «andar em cuidados». Sendo «*Sorg*», «mágoa», a palavra-chave neste capítulo, preferiram-se as duas últimas opções.
6 Vd. Horácio, *Odes*, livro I, 4, v. 15: «*Spem nos vetat incohare longam*», «a breve duração da vida impede-nos de encetar duradouras esperanças»; e livro II, 16, v. 17: «*Quid brevi fortes iaculamur Multa?*», i. e., «Porque intrépidos na nossa breve vida tanto visamos?», in Horácio, *Odes*, tradução de Pedro Braga Falcão, Lisboa: Livros Cotovia, 2008, respectivamente, pp. 56 e 162.

perfídia da existência, resolvemos ir em auxílio da lei universal[7] e aniquilar-nos a nós próprios, se a nós ela não se antecipar. Um ano passou e a nossa associação ainda conta com todos; ninguém foi ainda substituído, ninguém se fez substituir, já que cada um |166| de nós é demasiado orgulhoso para tal, porque todos vemos a morte como a maior das felicidades. Haveríamos nós de ter nisso alegria e não haveríamos antes de andar em cuidados, e exultar apenas na esperança de que a confusão da vida depressa nos venha separar, na esperança de que a tempestade da vida depressa nos arraste! Na verdade, estes pensamentos adequam-se bem melhor à nossa associação, concordam optimamente com a festividade deste instante, com toda a ambiência. Pois não é engenhoso e significativo que o chão desta pequena sala, de acordo com o costume da nossa terra, esteja juncado de verdura como se fosse para um funeral, e não nos concedeu a própria natureza o seu assentimento, quando atentamos na brava tempestade que à nossa volta ruge, quando ficamos de vigia à poderosa voz do vento? Sim, calemo-nos por um instante para escutar a música da tempestade, o seu intrépido curso, o seu audaz desafio, e o obstinado rugido do mar e o suspiro angustiado da floresta, e o desesperado quebrar das árvores e o cobarde silvo da erva. Bem podem os homens reiterar que a voz da divindade não está no vento impetuoso, mas na brisa suave[8]; mas, de facto, os nossos ouvidos não estão feitos para captar as brisas suaves, mas antes para sorver o ruído dos elementos. E porque não irrompe ainda com mais violência, pondo fim à vida e ao mundo, e a este pequeno discurso, que sobre todo o resto tem pelo menos a vantagem de em breve chegar ao fim. Sim, oxalá esse turbilhão que constitui o princípio mais interior do mundo[9], mesmo que os homens nele não reparem, mas antes comam e bebam, se casem e se multipliquem numa despreocupada agitação, oxalá irrompesse e com funda indignação sacudisse de si as montanhas e os estados, e as obras da cultura e as invenções sagazes dos homens; oxalá irrompesse com o derradeiro bramido pavoroso que anuncia o crepúsculo de tudo com maior certeza do que a trompeta do Juízo Final; oxalá se agitasse e fizesse remoinhar esta rocha nua sobre a qual nos erguemos, com a mesma ligeireza com que um

7 Na filosofia dos estóicos, o fogo está presente como lei universal que regula o princípio e o fim do mundo.
8 Vd. nota 33 no capítulo «*Diapsalmata*».
9 Na filosofia pré-socrática, Demócrito (c. 460-c. 370 a. C.), na esteira de Leucipo (c. 460-370 a. C.), o criador do atomismo, descreveu o cosmos, incluindo nele também a alma, como um turbilhão constituído por número infinito de átomos em movimento no vazio. Por seu turno, Anaxágoras (500-428 a. C.) encontrou no conceito de *nous* a força e o princípio ordenador da matéria, constituída por um número infinito de elementos, construindo Anaxágoras uma explicação evolutiva da matéria de acordo com a separação e a combinação desses elementos.



floco diante do sopro do seu nariz[10]. — A noite triunfa, porém, e o dia fica mais curto, e a esperança cresce! Então, enchamos uma vez mais os copos, caros companheiros de bebida; saúdo-te com este cálice, ó mãe eterna de todas as coisas, ó noite silenciosa! Tudo provém de ti, tudo a ti volta a regressar. Apieda-te, então, do mundo outra vez, descerra-te de novo para tudo reunir e guarda-nos a todos no abrigo do teu ventre materno! Saúdo-te, ó noite escura, saúdo-te como vitoriosa, e é esse o meu consolo, já que tu abrevias tudo no eterno esquecimento, o dia e o tempo, e a vida e as fadigas da recordação!

---

|167|

Desde o tempo em que no seu famoso tratado *Laocoonte*[11] *Lessing* regulou os diferendos das fronteiras entre a poesia e a arte, pode ser considerado como um resultado reconhecido unanimemente por todos os estéticos que a diferença reside no facto de a arte[12] se encontrar sob determinações espaciais e a poesia sob determinações temporais, e no facto de a arte representar o que está em repouso e a poesia aquilo que se move. Por isso, o que vier a ser objecto de representação artística tem de possuir uma transparência tranquila para que o interior repouse num exterior correspondente. Quanto menos for este o caso, mais difícil se torna a tarefa para o artista, até que se faça valer a diferença que lhe ensina que essa tarefa não é de modo algum a sua. Se tomarmos o que aqui não foi adiantado, mas apenas esboçado, para a relação entre a mágoa e a alegria, é simples de inteligir que é muito mais fácil representar artisticamente a alegria do que representar a mágoa. Posto isto, de modo nenhum se há-de negar que a mágoa é representável artisticamente, mas para falar com clareza, é chegado um ponto em que se torna essencial que a mágoa estabeleça uma contradição entre o interior e o exterior, e esta faz com que a representação da mágoa seja impossível para a arte. A contradição reside uma vez mais na própria essência da mágoa. É próprio da alegria querer manifestar-se, a mágoa quer esconder-se e até por vezes levar ao en-

10 Vd. Livro dos Salmos, 18:15: «Então foram vistas as profundezas das águas, e foram descobertos os fundamentos do mundo; pela tua repreensão, ao soprar das tuas narinas.»
11 Vd. G. E. Lessing, *LAOKOON oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laocoonte ou das Fronteiras da Pintura e da Poesia]. Edição consultada pelo autor: «*Laokoon*», in *Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften* [Escritos Completos de G. E. L.], vol. II, pp. 121-397; vd. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke* [Obras], Munique: Carl Hanser Verlag, vols. I-VIII, 1970-1979; vol. VI (*Kunst theoretische und kunsthistorische Schriften* [Escritos Teóricos sobre Arte e sobre História de Arte]), 1974, pp. 7-187.
12 Ao longo desta secção, entende-se por arte a pintura e a escultura, tal como em *Laocoonte*.

gano. A alegria é comunicativa, social e franca, quer exteriorizar-se; a mágoa é fechada, silenciosa, solitária, e procura recolher-se. Ninguém negará a exactidão deste facto, por pouco que tenha feito da vida objecto seu de observação. Há pessoas cuja compleição está de tal modo organizada que, quando se emocionam, o sangue aflui à epiderme, e o movimento interior torna-se assim visível do exterior; a compleição de outras é de tal espécie que o sangue reflui, recolhe-se interiormente na direcção dos ventrículos e das partes internas do organismo. É mais ou menos assim que se passa com a alegria e a mágoa, no que diz respeito às modalidades de expressão. A compleição primeiramente descrita é muito mais fácil de observar do que a segunda. Na primeira, vê-se a expressão, o movimento interior é visível do exterior; na segunda compleição pressente-se o movimento interior. A palidez exterior é como se fosse a despedida do interior, e o pensamento e a fantasia correm atrás do que é fugidio e se esconde no oculto. Isto aplica-se sobretudo ao género de mágoa que tratarei com maior pormenor, à qual terá de chamar-se mágoa reflexiva[13]. No máximo, o interior contém aqui apenas um indício que nos põe em pista, por vezes nem sequer |168| tanto. Esta mágoa não se deixa representar em arte, pois o equilíbrio entre o interior e o exterior está anulado, e não cabe assim em determinações espaciais. Também num outro sentido não se deixa representar em arte, pois não tem essa quietude interior, antes está em movimento constante; apesar de este movimento não a enriquecer com novos resultados, o próprio movimento é todavia essencial. Como um esquilo na gaiola, corre assim à volta de si mesma, mas não de um modo tão uniforme como faz esse animal, antes de uma maneira em que alterna continuamente a combinação dos momentos interiores da mágoa. Aquilo que faz com que a mágoa reflexiva não possa tornar-se objecto de representação artística é ter falta de repouso, é não ficar de acordo consigo mesma, não repousar em alguma expressão única e determinada. Tal como o doente com dores se vira ora para um lado, ora para o outro, também assim a mágoa reflexiva se revira para encontrar o respectivo objecto e a respectiva expressão. Quando a mágoa tem repouso, então, o interior da mágoa quer desprender-se progressivamente, ficando visível no exterior, tornando-se assim objecto de representação artística. Quando a mágoa em si mesma contém descanso e repouso, então, o movimento acciona-se de dentro para fora; a mágoa reflexiva movimenta-se para dentro, como se fosse o sangue a refluir da periferia, e deixa apenas que a pressintam por via da fugidia palidez. A mágoa reflexiva não conduz a nenhuma mudança essencial no exterior; apressa-se a ir para dentro até no primeiro instante da mágoa, e só um observador mais cuidadoso pressente o seu desaparecimento; mais tarde zelará cuidadosamente para que o seu exterior seja tão pouco notório quanto for possível.

13 Na primeira edição «*reflekterende*», i. e., «reflexionante».



Ora, ao tentar recolher-se assim para dentro, logo encontra finalmente um cercado, um recôndito, onde, em sua opinião, pode ficar, e começa agora o seu movimento uniforme. Como o pêndulo do relógio, oscila assim para a frente e para trás, sem conseguir encontrar repouso. Começa sempre do princípio, reflecte outra vez, interroga as testemunhas, coteja e analisa os diferentes depoimentos, coisa que já fez centenas de vezes, mas que nunca chega a dar por concluída. Com o decorrer do tempo, o uniforme comporta em si algo de anestesiante. Tal como anestesiam o pingar uniforme da goteira, o girar uniforme da roca de fiar, o som monótono que se propaga quando alguém anda para a frente e para trás, medindo os passos no andar por cima do nosso, também assim a mágoa reflexiva acaba por encontrar alívio neste movimento que se torna para ela uma necessidade como se fosse uma movimentação ilusória. Surge por fim um certo equilíbrio, o ímpeto para |169| deixar a mágoa irromper cessa, conquanto possa ter-se exteriorizado uma única vez, o exterior está calmo e tranquilo, e no mais recôndito do seu pequeno recanto, vive a mágoa como um prisioneiro bem guardado numa prisão subterrânea, ano após ano gastando a vida no seu movimento uniforme, a andar para a frente e para trás no seu reduto, nunca se cansando de percorrer o caminho longo ou curto da mágoa.

O que ocasiona a mágoa reflexiva pode parcialmente residir na condição subjectiva do indivíduo, e parcialmente na mágoa objectiva ou na ocasião da mágoa. Um indivíduo que padeça de reflexão transformará qualquer mágoa em mágoa reflectida, a sua estrutura individual e a sua compleição fazem com que lhe seja impossível assimilar em si a mágoa sem ir mais além. No entanto, é uma coisa doentia, que não consegue ter particular interesse, pois desta forma qualquer casualidade pode sofrer uma metamorfose através da qual vem à existência como mágoa reflectida. O assunto é outro quando é a mágoa objectiva, ou a ocasião da mágoa, a gerar a reflexão no próprio indivíduo, fazendo da mágoa uma mágoa reflectida. É este, sobretudo, o caso em que a mágoa objectiva não é dada por concluída, em que subsiste uma dúvida, seja qual for aliás o modo como está constituída. Mostra-se logo aqui no pensamento uma grande multiplicidade, maior em tudo de acordo com aquilo que um indivíduo viveu e experienciou, ou segundo a inclinação sentida para dar uso à sua perspicácia em tais experiências. Não é de modo algum intenção minha percorrer exaustivamente toda esta multiplicidade, quero apenas assinalar um lado particular, tal como se revelou à minha observação. Quando a ocasião de mágoa é uma impostura, então, a própria mágoa objectiva é constituída de molde a gerar no indivíduo a mágoa reflexiva. Que uma impostura seja realmente uma impostura, é muitas vezes bastante difícil de apurar e, não obstante, tudo depende disso; enquanto for questionável, a mágoa não encontra descanso, antes tem de continuar a deambular para a frente e para trás na reflexão. Quando além

disso esta impostura não tem que ver com uma coisa exterior, mas com toda a vida interior de um indivíduo, com o âmago mais íntimo da sua vida, então, torna-se cada vez maior a probabilidade de persistência da mágoa reflexiva. Mas o que poderá decerto ser designado com maior verdade como uma vida de mulher do que o seu amor[14]? Por isso, quando a mágoa de um amor infeliz tem por fundamento uma impostura, então temos uma mágoa incondicionalmente reflectida, quer ela se conserve toda a vida, quer o indivíduo a vença. É certo que o amor infeliz, para uma mulher, constitui em si e para si a mágoa mais profunda, mas daí |170| não redunda que todo o amor infeliz engendre uma mágoa reflectida. Quando assim o amado morre, ou ela talvez simplesmente não veja o seu amor correspondido, ou quando as circunstâncias da vida fazem da concretização do seu desejo uma coisa impossível, então, há aqui decerto ocasião para haver mágoa, mas não para uma mágoa reflectida, excepto se a própria pessoa em questão estivesse anteriormente doente, o que a coloca assim fora do nosso interesse. Ao invés, se não estiver doente, então, a sua mágoa torna-se uma mágoa imediata e, nessa qualidade, poderá pois vir a ser objecto de representação artística, ao passo que, para a arte, surge inversamente a impossibilidade de exprimir e de representar a mágoa reflexiva ou o respectivo fulcro. A mágoa imediata é designadamente a reprodução e a expressão da impressão da mágoa, inteiramente congruentes, à semelhança da imagem que Verónica[15] conservou no seu pano de linho, e a escrita sagrada da mágoa fica estampada no seu exterior, bela, clara e legível para todos.

A mágoa reflexiva não pode, por conseguinte, tornar-se objecto de representação artística; em parte, porque designadamente nunca está presente, antes se encontra continuamente em devir e, em parte, porque o exterior, o visível, é indiferente ou vale a mesma coisa. Portanto, se a arte não quiser cingir-se à ingenuidade, da qual se encontra exemplos de escritos antigos, nos quais é apresentada uma figura que quase pode representar seja quem for, enquanto, ao invés, se descobre no seu peito uma placa, um coração ou coisa parecida, onde pode ler-se tudo, em especial quando a figura toma uma posição que nos guia a atenção para isso, e até aponta para lá, um efeito que também podia ser bem conseguido escrevendo por cima «é favor observar»; se não quiser cingir-se à ingenuidade, vê-se obrigada a renunciar

14 Neste passo, «*Kjærlighed*». Ao longo deste capítulo o uso de «*Kjærlighed*» aplica-se ao amor das mulheres aqui expostas como mulheres enganadas pelos respectivos sedutores. Dado que as ocorrências de «amor» enquanto «*Kjærlighed*» ultrapassam largamente as de «amor» enquanto «*Elskov*», doravante serão assinaladas em nota apenas as ocorrências de «*Elskov*».

15 De acordo com a tradição, uma mulher de nome Verónica enxugou o sangue e o suor de Cristo no caminho do calvário com uma toalha, na qual ficou gravado o rosto de Jesus.



a apresentações nessa direcção, e a entregá-las para tratamento poético ou psicológico.

É esta mágoa reflexiva que me proponho pôr em relevo, tornando-a perceptível em algumas imagens dentro do que é possível. Chamo-lhes «silhuetas», em parte para através da designação lembrar desde logo que fui buscá-las ao lado obscuro da vida e, em parte, porque, tal como acontece com as silhuetas, não são visíveis de forma imediata. Se eu segurar na mão uma silhueta, não retiro dela qualquer impressão, não consigo obter com ela nenhuma representação propriamente dita, só quando a seguro contra a parede sem observar agora a imagem imediata, mas sim o que se revela na parede, só então consigo vê-la. É assim que acontece com a imagem que vou mostrar, uma imagem interior, que só |171| se torna observável desde que o meu olhar penetre profundamente o exterior. O exterior talvez não tenha em si nada de notório, mas só na medida em que o perscruto, só então descubro a imagem interior, aquela que quero mostrar, uma imagem interior demasiado ténue para se tornar visível exteriormente, porque é tecida com as mais suaves disposições da alma. Se eu olhar uma folha de papel, talvez esta não possua qualquer particularidade após uma observação imediata; só quando a seguro contra a luz do dia e a olho profundamente, descubro, então, finas imagens interiores, as quais são como que demasiado anímicas para se verem de uma maneira imediata. Fixai pois o vosso olhar, caros Συμπαρανεκρωμενοι, nesta imagem interior, não vos deixeis perturbar pelo exterior, ou antes, não sejais vós a criá-lo, pois continuo a afastá-lo para o lado, de modo a poder observar melhor para dentro do interior. Porém, não necessito certamente de encorajar esta associação, da qual tenho a honra de ser membro, a fazê-lo; pois sendo embora jovens, temos idade suficiente para não nos deixarmos levar ao engano pelo exterior, ou para ficarmos parados diante dele. Então, haveria de ser uma esperança vã, aquela com que me lisonjeio, se eu acreditasse que vos dignaríeis conceder a vossa atenção a esta imagem, ou que os meus esforços haveriam de vos ser alheios e indiferentes, e não em harmonia com os interesses da nossa associação, uma associação que conhece apenas uma paixão, designadamente, a simpatia pelo segredo da mágoa. Também nós formamos de facto uma ordem, também nós de facto nos ausentamos de quando em vez como cavaleiros errantes pelo mundo fora, cada um seguindo o seu caminho, não para combatermos monstros, ou para ir em auxílio da inocência, ou para sermos testados em aventuras amorosas[16]. Nada disto nos ocupa, nem mesmo a última coisa, pois a seta no olhar de uma mulher não fere o nosso peito empedernido, e o sorriso jovial das alegres raparigas não nos move, mas o aceno secreto da mágoa decerto que sim. Que sejam outros a

16 No original, «*Elskovs-Eventyr*».

orgulharem-se de não haver rapariga em parte alguma capaz de resistir ao poder do seu amor[17], não os invejamos, ficaríamos orgulhosos se nenhuma mágoa secreta escapasse à nossa atenção, se nenhuma mágoa escondida fosse tão esquiva, ou tão orgulhosa, que não nos fosse possível penetrar triunfalmente no seu mais íntimo refúgio! Que luta haverá mais perigosa, que comporte mais arte e ofereça maior prazer, é algo que não queríamos investigar, a nossa escolha está feita, só amamos a mágoa, só buscamos a mágoa, e onde quer que descubramos a sua pista, segui-la-emos, intrépidos, inabaláveis, até que ela se manifeste. Equipamo-nos para este combate, exercitamo-nos nesta luta diariamente. E na verdade, a mágoa esgueira-se assim cheia de secretismo rodeando o mundo, e só quem |172| por ela tem simpatia acaba por conseguir pressenti-la. Caminha-se pela rua, cada uma das casas é parecida com a seguinte, e só o observador experimentado pressente que esta casa por volta da meia-noite parece completamente diferente, ronda por ali um infeliz que não encontra repouso, sobe as escadas, os seus passos ecoam na quietude da noite. Passamos uns pelos outros na rua, cada um é parecido com o outro, e este outro com quase toda a gente, e só o observador experiente pressente que dentro daquela cabeça habita um locatário que nada tem que ver com mundo, mas que apenas consome a vida solitária num tranquilo ofício doméstico. É bem certo que o exterior é então objecto da nossa observação, mas não é do nosso interesse; é assim que o pescador se senta imperturbável, dirigindo o olhar para o rio, não se interessando, porém, pelo rio, mas sim pelos movimentos no fundo. Por isso, o exterior possui decerto significação para nós, porém, não como expressão do interior, mas antes como uma informação telegráfica de que algo está escondido no interior profundo. Quando se observa um rosto longa e atentamente, encontramos por vezes uma espécie de outro rosto dentro daquele que olhamos. Trata-se em geral de um sinal inconfundível de que a alma esconde um emigrante que se retirou do exterior para vigiar um tesouro oculto, e o caminho para o movimento da observação é sugerido pelo facto de esse rosto parecer estar incluso no outro, o qual dá a entender que se tem de fazer esforço para o penetrar, caso se pretenda descobrir alguma coisa. O rosto, que é aliás o espelho da alma, assume aqui uma equivocidade que não se deixa representar em arte, e que na generalidade também se conserva apenas durante um fugaz momento. É preciso um olho muito próprio para o ver, um olhar muito próprio para perseguir este indício indefectível de uma mágoa secreta. Esse olhar deseja ardentemente, e contudo, é tão solícito, angustiante e imperioso, e contudo, tão compadecido, persistente e insidioso, e contudo, tão sincero e bem-intencionado, que embala o indivíduo numa espécie de agradável languidez, na qual ele en-

17 No original, «*Elskovs-Magt*».



contra uma volúpia ao verter a sua mágoa, semelhante à volúpia que deleita no esvaimento em sangue. O presente está esquecido, o exterior, rasgado, o passado está ressuscitado, o sopro da mágoa, aplacado. Quem sente mágoa encontra alívio, e o simpatético cavaleiro da mágoa alegra-se por ter encontrado o que buscava, pois o que buscamos não é de todo o presente, mas o passado, não é a alegria, pois ela está sempre presente, mas a mágoa, já que a sua essência é passar e, no instante do tempo presente, a vemos |173| apenas como quem vê um homem, quando os olhos apenas o captam no preciso momento em que vira para outra rua e desaparece.

Não obstante, a mágoa esconde-se por vezes ainda melhor, e o exterior nada deixa pressentir, nem mesmo o que ínfimo for. Durante bastante tempo pode passar despercebido à nossa atenção, mas se casualmente um trejeito, uma palavra, um suspiro, um tom na voz, um sinal no olhar, um tremor nos lábios, um falso agarrar no aperto de mãos, perfidamente atraiçoarem o que fora escondido com o máximo cuidado, desperta então a paixão, começa então a luta. Importa agora usar de vigilância, de perseverança e de argúcia; pois quem será todavia tão engenhoso como a mágoa solitária, embora um solitário prisioneiro perpétuo tenha também bastante tempo para conceber muita coisa, e quem será tão lesto a esconder-se como a mágoa solitária; pois nenhuma jovem rapariga consegue esconder com maior angústia e pressa o seio que havia posto a descoberto do que a mágoa escondida ao ser surpreendida. Exige-se então uma intrepidez inabalável, pois luta-se contra um Proteu[18], que tem de dar-se por vencido quando simplesmente se persevera e, por mais que à semelhança desse tritão assuma qualquer figura para se escapulir, contorcendo-se na nossa mão como uma cobra, apavorando-nos com o rugido de um leão, transformando-se numa árvore cujas folhas sussurram, ou em água revolta, ou em fogo crepitante, porém, por último, tem afinal de augurar e, por último, a mágoa tem de manifestar-se. Vede, estas aventuras são desejo nosso, passatempo nosso, e lançarmo-nos nelas é a nossa regra de cavalaria; ora, com tal fim, erguemo-nos a meio da noite

18 Na mitologia grega, Proteu era filho dos titãs Tétis e Oceano, ou ainda de Posídon. Tinha o dom da premonição, mas resguardava-se, fugindo de quem o procurasse, ou metamorfoseava-se, exigindo então coragem por parte dos que lhe pedissem augúrios. Vd. *Odisseia*, canto IV, vv. 450-459: «Ao meio-dia emergiu o velho do mar, que ali encontrou / as gordas focas: verificou todas e contou-lhes o número. / Contou-nos também a nós como focas, sem suspeitar / que havia algum dolo, em seguida, deitou-se. / Atirámo-nos então a ele com um grito e segurámo-lo / com as mãos; mas o Velho não se esqueceu das artimanhas: / transformou-se primeiro num leão barbudo; / depois numa serpente, num leopardo e num enorme javali; / depois em água molhada e numa árvore de altas folhas. / Nós segurámo-lo com persistência, de espírito paciente», in Homero, *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, 2003, pp. 78-79. Doravante, esta tradução é referida como *Odisseia*.

como salteadores[19], por isso, tudo ousamos, pois que nenhuma paixão é bravia como a paixão da simpatia. E não necessitamos de temer que nos faltem aventuras, mas sim de deparar com resistência, demasiado dura e impenetrável, pois tal como acontece no que contam os naturalistas, os quais, ao fazer saltar blocos de granito que desafiaram os séculos, encontraram dentro do seu interior um animal vivo que havia salvo a sua vida sem ser descoberto, também certamente seria possível haver homens cujo exterior fosse uma montanha firme como uma rocha, guardando uma vida de mágoa eternamente escondida. E contudo, isto não irá moderar a nossa paixão ou esfriar o nosso zelo, pelo contrário, irá inflamá-lo; pois que a nossa paixão não é de todo curiosidade que se satisfaça com o exterior ou com o superficial; é antes uma angústia simpatética que sonda os rins[20] e os pensamentos ocultos; e por meio de magia e de esconjuro convoca o oculto, mesmo aquele que a morte arrancou do nosso olhar. Conta-se que antes da batalha Saul, disfarçado, aproximou-se de uma vidente exigindo que lhe mostrasse a imagem de Samuel. Não era com toda a certeza mera curiosidade, aquilo que [174] o impelia, não era o desejo de ver a imagem visível de Samuel[21], queria antes experimentar o seu pensamento, e esperou com certeza em desassossego até ouvir a voz condenatória do severo juiz. Também assim não se tratará apenas de mera curiosidade a mover um ou outro de entre vós, caros Συμπαρανεκρωμενοι, a observar as imagens que vos apresentarei. Embora eu designadamente as designe através de determinados nomes poéticos, não deve por via disso ficar sugerido que se trata de meras figuras poéticas que surgem diante de vós; os nomes têm antes de ser tomados como *nomina*

19 Como em Horácio, *Epistolarum* [Epístolas], livro I, 2, v. 32: «*Ut iugulent homines, surgunt de nocte latrones*»; edição consultada pelo autor: *Q. Horatii Flacci opera* [Obras de Q. Horácio Flaco], Leipzig, 1828; vol. II, p. 187. Na tradução de António Luiz de Seabra: «Alta noite o ladrão improbo se ergue / A fim de apunhalar um desgraçado», in *Satyras e epistolas por Quinto Horacio Flacco*, traduzidas e annotadas por António Luiz de Seabra, Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1846, p. 10.

20 Vd. Jeremias, 20:11: «Mas, ó Senhor dos Exércitos, Justo Juiz, que provas os rins e o coração, veja eu a tua vingança sobre eles; pois a ti descobri a minha causa»; e também Apocalipse, 2:23: «E ferirei de morte os seus filhos, e todas as igrejas saberão que eu sou aquele que sonda os rins e os corações; e darei a cada um de vós segundo as vossas obras.»

21 Vd. o episódio em que Saul consulta a pitonisa de Endor, narrado no Primeiro Livro de Samuel, 28:4-18, em especial, 11-14: «A mulher, então, lhe disse: A quem te farei subir? E disse ele: Faze-me subir a Samuel. / Vendo, pois, a mulher a Samuel, gritou em alta voz, e a mulher falou a Saul, dizendo: Por que me tens enganado? Pois tu mesmo és Saul. / E o rei lhe disse: Não temas, porém, que é o que vês? Então a mulher disse a Saul: Vejo deuses que sobem da terra. / E ele lhe disse: Como é a sua figura? E disse ela: Vem subindo um homem ancião, e está envolto numa capa. Entendendo Saul que era Samuel, inclinou-se com o rosto em terra, e se prostrou.»



*appellativa*[22], e pelo meu lado nada haverá que impeça um ou outro de vós de vir a sucumbir à tentação de dar um outro nome a uma das imagens, um nome mais querido, ou o nome que porventura lhes pareça mais óbvio.

## 1. Marie Beaumarchais[23]

Aprendemos a conhecer esta rapariga em *Clavigo* de *Goethe*[24], obra à qual ficamos ligados apenas para a seguir um pouco mais adiante no tempo, quando perdeu o interesse dramático, quando progressivamente abrandaram as consequências. Continuemos a segui-la, já que nós, cavaleiros da simpatia, temos tanto o dom inato como a capacidade adquirida de, em procissão, acompanhar a passo a mágoa. A sua história é breve; *Clavigo* prometeu desposá-la, Clavigo abandonou-a. Esta informação é suficiente para quem costuma observar os fenómenos da vida como se observa raridades num gabinete de artes; quanto mais diminuto tanto melhor, tanto mais se acaba por ver. Da mesma maneira, pode também contar-se de forma muito sucinta que Tântalo tem sede e que Sísifo faz rolar uma pedra por uma montanha acima[25]. Em caso de grande pressa, acabaria por redundar

22 Em latim no original: «nomes comuns».

23 Marie Beaumarchais, personagem principal de *Clavigo* de Goethe. Vd. nota seguinte.

24 *Clavigo*, *Ein Trauerspiel*, tragédia de Goethe em cinco actos de 1774, baseada em acontecimentos reais. Marie Beaumarchais era irmã de Pierre Auguste Caron de Beaumarchais (1732-1799), e foi duas vezes abandonada por Clavijo y Fajardo (1726-1806). Em Goethe, o tratamento literário apresenta desvios acentuados, visto que, na vida real, nem Marie morre de amor, nem o seu irmão mata Clavigo. Edição consultada pelo autor: *Clavigo*, in J. W. Goethe, *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand* [Obras de G., Edição Completa na Última Revisão], vols. I-LX, Estugarda, Tübingen, 1828-1842; vol. X, pp. 49-124. Vd. também *Clavigo*, in J. W. Goethe, *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe* [Obras de G., Edição de Hamburgo], vols. I-XIV, Hamburgo: Christian Wegner, 1948-1960; vol. IV (*Dramatische Dichtungen. Zweiter Band* [Poemas Dramáticos. Segundo Volume]), 1953, pp. 260-306. Doravante a obra é referida como *Clavigo*, seguido de *Werke* e *Hamburger Ausgabe* para as duas edições, respectivamente.

25 A forma sucinta exemplificada não tem obviamente em conta, mais do que a extensão dos respectivos passos na *Odisseia*, a dimensão mítica dos episódios; vd. Canto XI, vv. 582-600: «Vi Tântalo a sofrer grandes tormentos, / em pé num lago: a água chegava-lhe ao queixo. / Estava cheio de sede, mas não tinha maneira de beber: / cada vez que o ancião se baixava para beber, / a água desaparecia, sugada, e em volta dos seus pés / aparecia terra negra, pois um deus tudo secava. / Havia árvores altas e frondosas que deixavam pender seus frutos, / peras, romãs e macieiras de frutos resplandecentes; / doces figos e azeitonas luxuriantes. / Mas quando o ancião estendia as mãos para os frutos, / arrebatava-os o vento para as nuvens sombrias. / Vi Sísifo a sofrer grandes tormentos, / tentando levantar com as mãos uma pedra monstruosa. / Esforçando-se por

em demora alongarmo-nos no assunto, dado que não se fica a saber mais do que aquilo que já se sabe, e que é o todo. O que trará uma exigência de maior atenção terá de ser de uma outra espécie. Reunidos à volta da mesa de chá em íntimo convívio, o samovar aproxima-se do fim, a dona da casa pede ao enigmático estranho que alivie o coração, manda vir água açucarada e compota para essa finalidade, e começa ele agora: «é uma história muito comprida». É assim que se passa nos romances, e também aí se trata de uma coisa completamente diferente: uma história muito comprida |175| e um anunciozito tão breve. Se, para Marie Beaumarchais, se trata de uma história breve, é uma outra questão; por mais que se saiba que não é comprida, pois uma história comprida tem todavia uma extensão mensurável, por vezes uma história breve tem, ao invés, uma qualidade enigmática, a de ser mais longa do que a mais comprida das histórias, apesar da sua brevidade.

No acima exposto, já comentei como a mágoa reflexiva não fica visível no exterior, ou seja, encontra nele a sua expressão bela e repousante. O desassossego interior não permite esta transparência, o exterior prefere ser consumido desse modo e, fosse ele caso de o interior haver de declarar-se no exterior, seria preferencialmente por meio de uma certa morbidez, a qual nunca pode tornar-se objecto de representação artística, visto não possuir o interesse do belo. Goethe sugeriu isto com alguns indícios particulares[26]. Ora mesmo que se concordasse com a justeza desta observação, então, poder-se-ia ficar tentado a tomá-la por algo de casual e só quando nos convencêssemos, através de uma avaliação em termos puramente estéticos e poéticos, de que aquilo que a observação dá a conhecer tem verdade estética, só então se atingiria a consciência mais profunda. Ora se eu imaginasse uma mágoa reflectida e perguntasse se não se deixaria representar em arte, então, ficaria demonstrado desde logo que o exterior é completamente casual em relação à mágoa; mas se isto for verdadeiro, então, renuncia-se ao belo artístico. Se a mágoa é grande ou pequena, significativa ou insignificante, bela ou menos bela, tudo isto é indiferente; avaliar se seria mais acertado deixar a cabeça mais inclinada para um lado do que para o outro, ou antes para o chão, deixar que o olhar se fixasse, melancólico, ou se cravasse no chão, nostálgico; coisas destas são completamente indiferentes, não há uma que exprima a mágoa reflexiva mais adequadamente do que a

empurrar com as mãos e com os pés, / conseguia levá-la até ao cume do monte; mas quando / ia a chegar ao ponto mais alto, o peso fazia-a regredir, / e rolava para a planície a pedra sem vergonha. / Ele esforçava-se de novo para a empurrar: dos seus membros / escorria o suor; e poeira da sua cabeça se elevava», in *Odisseia*, pp. 196-197.

26 *Clavigo*, Acto I, cena 2, in *Werke*, vol. X, pp. 59-60; *Hamburger Ausgabe*, vol. IV, pp. 263-267.



outra. Em comparação com o interior, o exterior tornou-se insignificante, e postulado na indiferença. Na mágoa reflexiva, o fulcro reside no facto de a mágoa procurar continuamente o seu objecto, constituindo esta busca o desassossego da mágoa e a sua vida. Mas esta busca é uma flutuação constante e, se o exterior fosse em cada momento uma perfeita expressão do interior, então, para representar a mágoa reflexiva, teria de dispor-se de uma completa sucessão de imagens; mas nenhuma imagem singular exprimiria a mágoa, e nenhuma imagem singular obteria propriamente valor artístico, pois não seria bela, mas verdadeira. Estas imagens teriam de ser observadas tal como se observa o ponteiro dos segundos num relógio; não se vê o mecanismo, mas o movimento interior é continuamente exteriorizado pelo facto de o exterior |176| continuamente se modificar. Mas esta mutabilidade não pode ser representada em arte e, no entanto, é este o fulcro de toda a questão. Quando o amor infeliz encontra assim fundamento na impostura, a dor e o sofrimento são tais, que a mágoa não é capaz de encontrar o seu objecto. Confirmada a impostura, e tendo o visado inteligido que se trata de uma impostura, então, é certo que a mágoa não termina, tratar-se-á porém nesse caso de uma mágoa imediata, e não de uma mágoa reflectida. Torna-se fácil ver a dificuldade dialéctica, pois de que coisa sentirá ela mágoa? Se ele fosse um impostor, então, o facto de ele a ter abandonado teria deveras sido benéfico, e quanto mais cedo tanto melhor; ela haveria de preferir encontrar nisso alegria e haveria de sentir mágoa pelo facto de o ter amado; e contudo, ele ter sido um impostor é uma mágoa profunda. Mas isto, se bem que seja uma impostura, é o desassossego no *perpetuum mobile*[27] da mágoa. Produzir uma certeza para o facto exterior de uma impostura ser uma impostura já é bastante difícil e, contudo, dessa maneira nem se dá o assunto de modo algum por encerrado, nem o movimento por parado. Para o amor, uma impostura é designadamente um paradoxo absoluto, encerrando-se no paradoxo a necessidade de uma mágoa reflectida. Os diferentes factores do amor poderiam ser articulados no indivíduo singular de modos muitíssimo diferentes e, sendo assim, o amor de um não poderia ser o mesmo que o amor de outro; pode prevalecer mais o egoísta, ou o simpatético; mas seja lá como for o amor, tanto nos seus momentos singulares como na sua totalidade, uma impostura é um paradoxo que o amor não consegue pensar, e no qual acabará, contudo, por pensar. Quer fosse o amor egoísta a estar absolutamente presente, ou o simpatético, o paradoxo ficava assim eliminado, isto é, por força do absoluto o indiví-

27 Em latim no original: «moto contínuo». O termo aplica-se a hipotéticas máquinas de movimento que usam a energia produzida por elas próprias. Diz-se igualmente de uma peça musical que se caracteriza por um fluxo contínuo de notas fixas, habitualmente cadenciadas com tempo rápido.

duo está para além da reflexão, não pensa certamente no paradoxo no sentido em que é eliminado por meio de um *como*-da-reflexão, antes é salvo precisamente por via de não pensar nele, não se preocupa com as trabalhosas explicações ou confusões da reflexão, repousa em si mesmo. Por causa do seu orgulho, o amor egoistamente orgulhoso considera que a impostura é impossível, não se preocupa em chegar a saber o que é possível dizer a favor ou contra, tal como o visado pode defender-se ou desculpar-se, tem absoluta certeza porque é demasiado orgulhoso para acreditar que alguém haveria de ter a ousadia de levá-lo ao engano. O amor simpatético possui a fé capaz de mover montanhas[28], para ele qualquer defesa nada é em comparação com a inabalável convicção que possui de que não se tratava de impostura nenhuma, qualquer acusação nada prova contra o intercessor que explica não se tratar de uma impostura, explicando-o não de um ou de outro modo, mas |177| em absoluto. Mas na vida, vê-se um amor destes raramente, ou talvez nunca. Em geral, o amor contém em si ambos os momentos, e estes colocam-no em relação com o paradoxo. Nos dois casos descritos, o paradoxo também se dá certamente no amor, mas não lhe diz respeito; no último caso, o paradoxo dá-se no amor. O paradoxo é impensável e, contudo, o amor pensará nele e, de acordo com os diferentes factores momentaneamente presentes, aproxima-se muitas vezes de um modo contraditório de nele pensar, mas não consegue fazê-lo. Este rumo do pensamento é infinito e só termina quando o indivíduo rompe com ele arbitrariamente, ao fazer aplicar uma outra coisa, uma determinação da vontade, mas dessa maneira o indivíduo singular fica sujeito a determinações éticas, e não nos diz respeito do ponto de vista estético. Através de uma decisão, alcança aquilo que não consegue atingir seguindo o caminho da reflexão: fim, repouso.

Isto é válido para qualquer amor infeliz cujo fundamento seja uma impostura; aquilo que em Marie Beaumarchais terá de fazer surgir a mágoa reflexiva ainda mais é o facto de ser um noivado que se rompeu. Um noivado é uma possibilidade, não uma realidade, mas exactamente por ser apenas uma possibilidade pode parecer que não produz um efeito tão forte quando se rompe, que se torna bastante mais fácil para o indivíduo suportar este golpe. Por vezes, é certamente possível que seja este o caso; mas, por outro lado, a reflexão fica tentada a avançar muito mais, dada a circunstância de ser somente uma possibilidade que é destruída. Quando a realidade se rompe, então, o rompimento é em geral muito mais drástico, cada nervo é cortado e o rompimento, enquanto rompimento, conserva uma completude em si mesmo; quando uma possibilidade se rompe, então, a dor instantânea talvez não seja tão grande, mas também deixa muitas vezes atrás de

28 Vd. nota 85 no capítulo «*Diapsalmata*».



si um ou outro pequeno ligamento inteiro ou incólume, o qual passa a ser ocasião constante de dor instalada. A possibilidade destruída mostra-se transfigurada numa possibilidade mais elevada, ao passo que a tentação de criar por magia uma nova possibilidade desse tipo não é tão grande, quando se trata de uma realidade que se rompe, porque a realidade eleva-se mais alto do que a possibilidade.

Ora Clavigo abandonou-a, anulou perfidamente a relação. Habituada a repousar nele, quando ele a afasta de si, não tem forças para se suster e cai desfalecida nos braços dos que a acompanham. Parece ter acontecido assim com Marie. Também é aliás imaginável um outro começo, pode imaginar-se que logo no primeiro instante ela teve força |178| suficiente para transformar a mágoa em mágoa reflectida, e que foi ela, ou para evitar a humilhação de ouvir os outros dizer que ela tinha sido enganada, ou porque o estimava tanto que lhe causaria mal ouvi-lo ser insultado vezes sem conta por ser impostor, a quebrar prontamente qualquer ligação com os outros, de modo a consumir a mágoa dentro de si mesma e a consumir-se a si mesma na mágoa. Sigamos Goethe. Os que a rodeiam não deixam de compadecer-se, sentem com ela a sua dor, e levados pelo sentimento dizem: vai ser a morte dela. Falando agora de uma perspectiva estética, isto está pois perfeitamente certo. Um amor infeliz pode ser de um tal carácter que o suicídio terá de ser considerado certo do ponto de vista estético, mas não terá então de ter uma impostura por fundamento. Se fosse este o caso, então, o suicídio perderia todo o sublime e conteria uma concessão que o orgulho terá de proibir que seja concedida. Se ela pelo contrário acabar por morrer, então, será idêntico a ter sido ele a matá-la. Esta expressão está em perfeita harmonia com o forte movimento interior dentro de si mesma, e ela encontra alívio nisso. Mas a vida nem sempre segue escrupulosamente as categorias estéticas, nem sempre obedece à normatividade estética, e ela não morre. Perante isto, os que a rodeiam ficam em apuros. Sentem que não é praticável continuar a repetir garantidamente que Marie morrerá, quando ela permanece em vida; além disso, não pensam reunir condições para se pronunciarem com a mesma energia patética tal como no início, e havia todavia sido esta a condição para que houvesse de haver alguma consolação para ela. Mudam pois de método. Ele era um velhaco, dizem-lhe, um impostor, um homem execrável, não valia a pena morrer por ele; esquece-o, não penses mais nisso, foi mesmo tão-somente um noivado, apaga este acontecimento da tua recordação, e voltas novamente a ser jovem, capaz de ter esperança outra vez. Isto inflama-a, pois o *pathos* da ira entra em harmonia com as suas outras disposições interiores, o orgulho fica saciado com o pensamento vingativo de transformar tudo aquilo em nada, não era por ele ser alguém extraordinário que o amara, longe disso, ela vira muito bem os seus defeitos, mas acreditava que ele era um bom homem, um homem fiel,

por isso o amara, fora por compaixão e, por isso, vai ser fácil esquecê-lo, pois ela nunca dele teve necessidade. Marie e os que a rodeiam estão outra vez em uníssono e o dueto entre eles corre optimamente. Pensar que Clavigo era um impostor não se afigura aos seus acompanhantes como difícil; pois nunca o amaram e, assim sendo, |179| não se trata de paradoxo nenhum e, conquanto talvez o estimassem (algo que Goethe sugere em relação à irmã[29]), esse interesse torna-se precisamente uma arma contra ele, e a benevolência, que porventura era um pouco mais do que benevolência, torna-se excelente matéria inflamável para alimentar as chamas do ódio. Apagar a recordação de Clavigo também não se afigura como difícil para os seus acompanhantes, e, por isso, exigem que Marie faça o mesmo. O orgulho dela irrompe em ódio, os que a rodeiam espevitam-no, Marie desabafa com palavras fortes e com as animosas intenções vigorosas com que se embriaga. Alegram-se os que a acompanham. Não reparam naquilo que nem sequer ela própria quer confessar para si, não reparam que no instante seguinte fica esgotada e fraca, não reparam no pressentimento angustiante que dela se apodera, não reparam que a força que ela naquele instante possui é uma desilusão. Esconde-o cuidadosamente e a ninguém o confessa. Os que a rodeiam insistem com êxito nos seus exercícios teóricos, mas começam entretanto a querer vestígios de efeitos práticos. Mas estes tardam. Continuam a acirrá-la, as palavras dela denunciam força interior, e surge-lhes todavia a suspeita de que as coisas não estão a bater certo. Impacientam-se, arriscam o máximo, perseguem a pista da troça, a seu lado, para a desemboscar. É demasiado tarde. Está instalado o mau entendimento. Para os seus acompanhantes, o facto de ele ter sido impostor não constitui humilhação, mas decerto que é assim para Marie. A vingança que lhe é oferecida, desprezá-lo, não traz porém realmente muita significação, visto que, para assim ser, ele teria de amá-la, mas não foi deveras isso o que ele fez, e o desprezo de Marie tornou-se assim uma ordem de pagamento que ninguém honra. Por outro lado, ser ele impostor nada tem de doloroso para quem a rodeia, mas para Marie certamente que sim e, entretanto, ele nem sequer tem falta de um defensor no íntimo dela. Ela sente que foi demasiado longe, deixou que pressentissem nela uma força que não está na sua posse, e não quer admiti-lo. E que consolo haverá também em desprezar? Então, melhor será sentir mágoa. Além disso, possuirá porventura um ou outro bilhete secreto, de grande significação para a explicação do texto, mas cujo teor é de ordem a poder simultaneamente colocá-lo sob uma luz mais favorável ou mais desfavorável, de acordo com as circunstâncias. E contudo, a ninguém ela o confidenciou, e a ninguém quer confidenciar, pois se ele não

29 *Clavigo*, Acto III, cena 1, in *Werke*, vol. X, p. 83; *Hamburger Ausgabe*, vol. IV, pp. 280-281.



fosse um impostor, seria até concebível que se arrependesse do passo que dera e voltasse atrás, ou, o que seria ainda mais magnífico, talvez ele nem necessitasse de arrepender-se, e conseguisse justificar-se em absoluto, ou explicar tudo, e constituiria então |180| porventura uma afronta se ela tivesse feito uso disso, não seria possível restabelecer a antiga relação, e seria por sua própria culpa, pois fora ela quem teria arranjado confidentes para o mais secreto crescimento do amor dele; e se ela conseguisse realmente convencer-se de que ele era impostor, então, para ela tudo valeria de facto o mesmo e, em qualquer dos casos, seria todavia mais bonito da sua parte não fazer uso disso.

Ora, é assim que, contra sua vontade, os seus acompanhantes vieram em auxílio do desenvolvimento de uma nova paixão, o ciúme da sua própria mágoa. A decisão dela está tomada, sente-se nos seus acompanhantes, em todos os sentidos, a falta de energia para estar de harmonia com a sua paixão — Marie recebe o véu; não entra no convento, mas recebe o véu da mágoa que a esconde de qualquer olhar alheio. O seu exterior está tranquilo, tudo fica esquecido, o seu discurso nada deixa pressentir, dirige os votos da mágoa a si mesma, e começa agora a sua solitária vida oculta. No mesmo instante, tudo fica transformado; antigamente tinha para si como possível falar com os outros, mas não se limita agora a estar amarrada aos votos de silêncio, extorquidos pelo seu orgulho com o consentimento do seu amor, ou exigidos pelo seu amor e aprovados pelo orgulho, porém, não sabe agora de todo por onde começar, ou como começar, não porque tenham surgido momentos novos, mas porque a reflexão triunfou. Ora se alguém lhe perguntasse de que coisa ela sentia mágoa, nada teria para responder, ou então, responderia do mesmo modo que aquele sábio[30], a quem perguntaram que coisa era a religião, e que pediu tempo para pensar e mais tempo ainda para pensar, continuando assim a dever resposta. Marie está agora perdida para o mundo, perdida para os que a rodeiam, emparedada em vida; fecha a última abertura com nostalgia, sente neste instante que talvez fosse ainda possível manifestar-se, no instante seguinte fica afastada deles para sempre. Não obstante, está decidido, inabalavelmente decidido, e não necessita de temer como aquele que vivia emparedado ao ver esgotar-se a magra ração de pão e água que lhe foi dada, não sucumbirá, pois tem alimento para muito tempo, não necessita de temer o tédio, tem mesmo

30 Simónides de Ceos (c. 556-c. 467 a. C.), famoso pelos seus epigramas. Vd. Cícero, *De natura deorum* [Da Natureza dos Deuses], Livro I, XXI, 60. Edição consultada pelo autor: *M. Tullii Ciceronis opera omnia* [Obras Completas de M. Túlio Cícero], vols. I-IV e índex, edição de Johann August Ernesti, Halle, 1756-1757; vol. IV, pp. 487-488. Em português: Cícero, *Da natureza dos deuses*, introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão, revisão de Alice Araújo, Lisboa: Vega, 2004, p. 41.

muito com que se ocupar. O seu interior está tranquilo e calmo, nada tem de notório e, no entanto, o seu interior não é a essência incorruptível de um espírito tranquilo[31], mas a actividade estéril de um espírito inquieto. Procura a solidão ou o contrário. Em solidão, repousa do esforço sempre despendido ao impor ao seu |181| exterior uma determinada forma. Tal como aquele que, tendo permanecido durante muito tempo em pé ou sentado em posição forçada, alonga o corpo com volúpia e, como um ramo que há muito vergado pela força, ao romper-se a amarra, retoma de novo com gáudio a sua posição natural, assim ela encontra refrigério. Ou, por contraste, procura ruído, diversão, pois enquanto a atenção de todos se dirigir para outras coisas, pode asseguradamente ocupar-se de si própria; e o que acontece ali à sua volta, os sons da música, as conversas ruidosas, soa tão distante que lhe parece estar num pequeno quarto só para ela, afastada de todo o mundo. E se porventura não conseguir reter as lágrimas, então, terá a certeza de ser mal entendida, ficará porventura debulhada em lágrimas; pois quando se vive em *ecclesia pressa*[32], sente-se uma legítima alegria pelo facto de o ritual religioso de um indivíduo estar em conformidade com o ritual público no modo de exteriorização. Apenas receia a convivência mais tranquila, pois nela fica menos sujeita à desatenção, é tão fácil cometer um deslize, e tão difícil evitar que nele não reparem.

Por fora, nada há pois a observar, por dentro, há todavia intensa actividade. Decorre aqui um interrogatório que pode, com todo o direito e com especial ênfase, ser chamado uma acareação embaraçosa; tudo é trazido e escrupulosamente posto à prova, a sua figura, a sua expressão, a sua voz, as suas palavras. Devem ter sido poucas as vezes em que um juiz instrutor de uma acareação deste tipo, cativado pela beleza da acusada, tenha interrompido o interrogatório, por não se encontrar em condições de prosseguir. O tribunal espera com expectativa o resultado do seu interrogatório, que tarda em chegar, e tal não fica, contudo, a dever-se ao facto de o juiz ter faltado às suas obrigações; o carcereiro pode testemunhar que ele comparece todas as noites, que lhe entrega o acusado, que o interrogatório dura várias horas, que não houve no seu tempo um juiz tão perseverante quanto este. O tribunal retira daí a conclusão de que este terá de ser um caso muito intrincado. É assim que acontece com ela, não uma única vez, mas uma vez atrás da outra. Todas as coisas são apresentadas tal e qual se passaram, de uma maneira fidedigna, o que exige justiça e — amor. O acusado é citado, «ei-lo que chega, vira a esquina, abre o portão da cerca, vede como se apressa, teve saudades minhas, dir-se-ia que pôs tudo de lado na impaciência de vir ter comigo o mais depressa possível, ouço-lhe a rápida passada, mais rápida do que o bater do meu coração, ei-lo que chega, é ele» — e o interrogatório — é adiado.

31 Vd. I Pedro, 3:4: «Mas o homem encoberto no coração, no incorruptível traje de um espírito manso e quieto, que é precioso diante de Deus.»
32 Em latim no original: «igreja perseguida».



«Deus altíssimo, essa pequena palavra que tantas vezes repeti para mim mesma, |182| recordando-a entre tantas outras, sem que nunca tivesse feito reparo no que propriamente aí se ocultava. Sim, tudo explica, não era seu propósito sério deixar-me, ele está de volta. O que pode o mundo inteiro contra esta pequena palavra, as pessoas cansaram-se de mim, não tenho um amigo sequer, mas tenho agora um amigo, um confidente, uma palavrinha que tudo explica — ele está de volta, não baixa os olhos, olha-me meio a ralhar e diz: ó tu, de pouca fé[33], e essa palavra baila nos seus lábios como uma folha de oliveira[34] — ele está ali» — e o interrogatório é adiado.

Tendo em conta tais circunstâncias, é perfeitamente natural considerar-se que o pronunciamento de um juízo está sempre ligado a grandes dificuldades. É evidente que uma jovem não é jurista, mas já não é de todo evidente que ela não possa pronunciar um juízo, e contudo, o juízo desta jovem rapariga será sempre de tal carácter que, sendo à primeira vista um juízo, contém simultaneamente algo mais que mostra não ser um juízo, mostrando em simultâneo que no instante seguinte pode vir a ser pronunciado um juízo totalmente contrário. «Ele não era impostor nenhum, pois para que houvesse de ser tal, teria de estar consciente disso logo desde o começo; mas ele não estava, diz-mo o coração, ele amou-me.» Quando assim se reafirma o conceito de impostor, bem feitas as contas, talvez até nunca tenha havido um impostor. Ilibá-lo com este fundamento revela um interesse pelo acusado que não pode subsistir com rigorosa justiça, e que também não resiste a uma única objecção. «Era um impostor, um homem abominável, frio e sem coração, deu-me uma infelicidade sem limites. Antes de o conhecer, vivia satisfeita. Sim, é verdade, não fazia a menor ideia de que poderia vir a ser tão feliz, ou de que havia uma riqueza tal na alegria como essa que ele me deu a conhecer; mas também não fazia a menor ideia de que poderia vir a ser tão infeliz quanto ele me deu a conhecer. Por isso, hei-de odiá-lo, abominá-lo, amaldiçoá-lo. Sim, Clavigo, maldito sejas, do mais recôndito íntimo da minha alma, amaldiçoo-te; ninguém terá de saber disso, não posso permitir que seja outro a fazê-lo, pois mais ninguém tem esse direito a não ser eu; amei-te como mais ninguém, mas também te

33 Invocação de Cristo frequente no Evangelho de Mateus (6:30; 8:26; 14:31; 16:8) e também em Lucas, 12:28: «E se Deus assim veste a erva, que hoje está no campo, e amanhã é lançada no forno, quanto mais a vós, homens de pouca fé?»
34 Livro do Génesis, 8:11: «E a pomba voltou a ele sobre a tarde; e eis, arrancada, uma folha de oliveira no seu bico; e conheceu Noé que as águas tinham minguado sobre a terra.»

odeio, pois ninguém conhece a tua dissimulação como eu conheço. Vós, bons deuses, a quem a vingança pertence, entregai-ma por um tempo breve, não lhe darei mau uso, não serei cruel. Então, irei insinuar-me na sua alma quando amar uma outra, não para matar esse amor, não seria |183| castigo nenhum, pois sei que ele a ama tão pouco quanto a mim amou, de modo algum ama ele alguém, ama tão-somente a ideia, o pensamento, a sua poderosa influência na corte, o seu poder espiritual, tudo aquilo de que nem eu consigo fazer ideia de como ele é capaz de amar. Despojá-lo-ei de tudo isso; aprenderá então a conhecer a minha dor; e quando estiver à beira do desespero, devolver-lhe-ei então tudo, mas há-de ser a mim que ele agradece — fico assim vingada.»

«Não, não era impostor, já não me amava mais, por isso abandonou-me, mas isso não era impostura nenhuma; se tivesse ficado comigo sem me amar, então, teria sido um impostor e eu, tal como um pensionista, haveria de ter vivido do amor que outrora tivera por mim, haveria de ter vivido da sua piedade, do óbolo que talvez até generosamente me tivesse atirado, vivido até ser um fardo para ele e até ser um tormento para mim própria. Coração cobarde e miserável, despreza-te a ti mesmo, aprende a ser grande, aprende isso com ele; amou-me mais do que eu entendia ser amar-me a mim própria. E haveria eu de sentir cólera contra ele? Não, continuarei a amá-lo, porque o seu amor era mais forte, o seu pensamento mais altivo do que a minha fraqueza e a minha cobardia. E talvez ainda me ame, sim, foi por amor a mim que me abandonou.»

«Sim, agora alcancei, agora já não tenho dúvidas, era um impostor. Eu vi-o, a expressão orgulhosa e triunfante percorria-me com um olhar trocista. Ao seu lado, seguia uma espanhola, irradiando a sua beleza; porque havia ela de ser tão bonita — estava capaz de matá-la — porque não sou eu assim tão bonita? E não o era eu? — não o sabia, ele tinha-mo dado a saber, e porque já não o sou? — De quem é a culpa? — Maldito sejas, Clavigo, se tivesses ficado comigo, ter-me-ia tornado ainda mais bonita, pois o meu amor crescia com as tuas palavras e as tuas garantias, e com ele a minha beleza. Agora feneci, já não ganho vigor, que força tem todo o carinho do mundo em comparação com uma palavra tua? Oh, oxalá eu voltasse a ser bela, oxalá pudesse outra vez agradar-lhe, pois só por isso desejo ser bela. Oh, oxalá ele não conseguisse amar mais a juventude e a beleza! Afligir-me-ia eu então mais do que outrora, e quem será capaz de afligir-se como eu!»

«Sim, ele era um impostor. Como poderia ele aliás cessar de amar-me? Deixei eu então de o amar? Não há uma mesma lei para o amor de um homem como para o amor de uma mulher? Ou será o homem |184| mais fraco do que o fraco? Ou talvez ele tivesse errado, talvez fosse uma desilusão ter-me amado, uma desilusão que desapareceu como um sonho, assentará isto a um homem? Ou terá sido uma inconstância, ficará bem a um homem ser inconstante? E porque me assegurou ele no começo do muito que me amava? Se o amor não tem subsistência, o que poderá então subsistir? Sim, Clavigo, despojaste-me de tudo, da minha fé, da minha fé no amor, e não apenas no teu!».



«Não era impostor. O que o arrancou da minha beira, não sei; não conheço essa força obscura; mas essa força obscura infligiu-lhe dor, uma dor profunda; não quis dar-me a saber a sua dor, por isso, fez de conta que era impostor. Sim, se ele se ligasse a outra rapariga, então, eu diria: era um impostor, nenhum outro poder no mundo me levará a crer outra coisa; mas ele não fez isso. Porventura acredita que fazendo-se passar por um impostor diminui a minha dor, que me deixa armada contra ele. Exibe-se, por isso, de vez em quando com outras raparigas jovens, lançou-me, por isso, um olhar tão trocista, outro dia, para me agastar e dessa forma deixar-me livre. Não, não era de certeza um impostor, e como haveria aquela voz de poder enganar? Era tão calma e no entanto tão emotiva; como se rompesse caminho por entre os rochedos, soava assim vinda de um interior cuja profundidade eu mal conseguia pressentir. Pode esta voz enganar? O que é então a voz, será um estalar da língua, um ruído que é possível provocar como bem se quiser? Tem contudo de ter morada algures na alma, tem de ter um lugar de origem. E tinha-o, tinha morada no mais recôndito do seu coração, ele amava-me, ele ama-me. É verdade que tinha também uma outra voz, fria, gélida, capaz de matar qualquer alegria na minha alma, de sufocar qualquer pensamento jubiloso, capaz até de para mim mesma tornar o meu beijo frio e repugnante. Qual delas era a verdadeira? Ele era capaz de enganar de todas as maneiras, sinto porém que aquela voz trémula na qual palpitava toda a sua paixão não era uma impostura, é impossível. A outra voz era uma impostura. Ou então, seriam poderes malignos a exercerem domínio sobre ele. Não, não era impostor nenhum, esta voz que dele me fez cativa para sempre não é uma impostura. Não era impostor, mesmo que eu nunca o entendesse.»

O interrogatório nunca é dado por concluído, e o julgamento também não; o interrogatório, porque se introduzem continuamente pausas, o julgamento, |185| porque se limita a ser uma disposição. Por conseguinte, quando este movimento é accionado, pode instalar-se durante o tempo que se quiser, não se lhe vislumbrando o fim. Só um rompimento pode conduzir ao seu termo, conduzindo-o designadamente a interromper todo o movimento do pensamento; mas não é possível que tal aconteça, pois a vontade é sempre serva da reflexão, e fornece energia à momentânea paixão.

Quando ela então pretende por vezes desprender-se do todo, reduzi-lo a nada, tal não passa novamente de uma disposição, de uma paixão momentânea, e a reflexão continua a permanecer vitoriosa. Uma mediação é im-

possível; se ela começar de modo a que o começo seja de um ou de outro modo um resultado de operações da reflexão, então é arrastada nesse mesmo instante. A vontade tem sobretudo de comportar-se de uma maneira completamente indiferente, tem de começar por força da sua própria vontade, e só assim é possível falar de um começo. Se tal acontecer, então decerto que poderá começar, mas ficará completamente fora do nosso interesse, entregá-la-emos então com prazer aos moralistas, ou a quem de resto estiver disposto a ficar com ela, desejamos-lhe um casamento honrado, e comprometemo-nos a dançar no dia da boda, quando felizmente também a mudança do nome nos terá então feito esquecer que havia sido a Marie Beaumarchais de quem falamos.

Não obstante, regressemos a Marie Beaumarchais. Como foi acima observado, o que é próprio da sua mágoa é o desassossego que a impede de encontrar o objecto da mágoa. A dor dela não acolhe tranquilidade, falta-lhe a paz de que qualquer vida necessita, quando é de prover ao seu alimento e de se restabelecer com ele; nenhuma ilusão lhe dá a sombra da sua tranquila frescura, enquanto absorve a dor. Perdeu a ilusão da infância ao ganhar a do amor[35], perdeu a do amor quando Clavigo a enganou; se lhe tivesse sido possível ganhar a ilusão da mágoa, teria sido uma ajuda. Então, a mágoa dela ter-se-ia aproximado da maturidade viril, e teria uma compensação para o perdido. Mas a mágoa de Marie não ganhava vigor, pois ela não perdera Clavigo, ele enganou-a, ela fica sempre como uma criança de tenra idade no seu choro, uma criança sem pai nem mãe, já que se lhe houvessem arrebatado Clavigo, possuiria então o pai na recordação da sua fidelidade e do seu afecto, e a mãe, na exaltação de Maria; e nada tem com que possa criá-la; pois o que viveu fora decerto belo, mas em si e para si não tinha todavia significação, era antes como provar o futuro. Também não pode ter esperança |186| de que este filho da dor se transforme em filho da alegria, também não pode ter esperança de que Clavigo houvesse de regressar; pois que não terá força para carregar um futuro; perdeu a alegre confiança com a qual teria temerariamente seguido Clavigo no abismo e, em vez disso, ficou com centenas de escrúpulos, estaria no máximo em condições de viver o passado com ele ainda mais uma vez. À sua frente estendia-se um futuro quando Clavigo a abandonou, um futuro tão belo, tão promissor de encantamento, que quase lhe confundia o pensamento, exercendo obscuramente o seu poder sobre ela; já se iniciara a sua metamorfose, quando o desenvolvimento foi interrompido e a transformação parada; havia pressentido uma nova vida, havia intuído as forças dessa vida agitando-se dentro dela, quando o rompimento se deu e ela foi repelida, e não há para ela

35 Aqui, bem como às duas ocorrências seguintes de «amor», corresponde «*Elskov*» no original.



qualquer compensação, quer seja neste ou no mundo futuro. O que houvesse de vir sorria-lhe tão prodigamente ao espelhar-se na ilusão do seu amor e, contudo, tudo era tão natural e tão directo; talvez uma pálida reflexão lhe tenha então pintado uma pálida ilusão que não actue sobre ela com um efeito tentador, mas que por um instante seja mitigante. É assim que o tempo continua a passar para ela, até que tenha consumido o próprio objecto da sua mágoa, o qual não era idêntico à mágoa sua, mas antes a ocasião para que ela continuasse a procurar um objecto para a mágoa. Se alguém possuísse uma carta, e soubesse ou acreditasse que continha algum esclarecimento sobre aquilo que teria de considerar para a felicidade suprema da sua vida, uma carta cuja letra estivesse, porém, fina e esbatida, a caligrafia quase ilegível, leria essa carta uma vez atrás da outra, certamente que com angústia e desassossego, mas com toda a paixão e, num primeiro instante, tiraria um sentido, no instante seguinte, um outro, em relação ao qual, quando estivesse na certeza de crer que havia lido uma palavra, explicaria tudo de acordo com esse segundo sentido; mas nunca seria capaz de ir para além da mesma incerteza com que havia iniciado. Olharia fixamente, cada vez mais angustiadamente, e quanto mais fixamente olhasse, menos veria; os olhos ficariam por vezes repletos de lágrimas, e quanto mais assim acontecesse, menos veria; com o decorrer do tempo, o texto tornar-se-ia mais desvanecido e mais indecifrável, por último, o papel haveria de desfazer-se, e nada mais lhe restaria do que olhos marejados de lágrimas.

|187|

## 2. Donna Elvira

Aprendemos a conhecer esta rapariga na ópera *Don Juan*, e não será desprovido de significação para a nossa ulterior investigação atentar nos indícios contidos na obra sobre a sua vida anterior. *Elvira* era freira, foi da paz do convento que *Don Juan* a arrancou[36]. Deste modo, é sugerida a desmedida intensidade da sua paixão. Não era uma rapariguinha tagarela saída de um internato que tivesse aprendido a amar na escola, e a namoriscar nos bailes; que alguém desta espécie seja seduzido, não contém nada de

36 Vd. *Don Giovanni*, Acto I, cena 5; Kruse, Acto I, cena 6, pp. 18 e 20. Enquanto Da Ponte no seu libreto apenas diz: «*M'innamori, o crudel, / Mi dichiari tua sposa, e poi mancando / Della terra e del cielo al santo dritto / ...*» («Enamorei-me, ó cruel, / Declarei-me tua esposa, e faltando / ao santo direito do céu e da terra / ...»), Kruse faz Donna Elvira dizer: «*For dig, jeg glemte alt, min Stammes Ære, / Min Pagt med Gud (...) / Den Agt jeg nød i Klosters stille Celler*» («Por ti, tudo esqueci, a honra da minha linhagem, / O meu pacto com Deus (...) / A atenção de que precisava nas celas do convento»), e «*Gudsbrud var jeg*» («De Deus era eu a noiva»); vd. Kruse, pp. 18 e 20.

grandemente significativo. Ao invés, Elvira foi criada na disciplina do convento, mas esta disciplina não logrou erradicar-lhe a paixão, porém, decerto que a ensinou a reprimi-la e, por essa via, a torná-la ainda mais violenta, logo que se encontra no direito de soltá-la. É presa segura para um Don Juan; ele saberá fazer jorrar a paixão, bravia, indomável, insaciável, capaz de se saciar apenas no seu amor. Nele, ela tem tudo, e o passado é nada; se o abandonar perderá então tudo, e também o passado. Renunciara ao mundo, quando surge então uma figura à qual não pode renunciar, e essa figura é Don Juan. A partir de agora, a tudo renuncia para viver com ele. Quanto mais significativo fosse o que ela abandonava, tanto maior teria de ser a firmeza com que a ele se agarra; quanto maior for a firmeza com que ele a abraça, tanto mais terrível se torna o desespero dela quando ele a abandona. O seu amor é já desde o início um desespero, nada para ela tem significação, seja no céu ou na terra, sem Don Juan.

Na obra, Elvira interessa-nos desde que a relação dela com Don Juan tenha significação para ele. Houvesse de ser eu a sugerir em poucas palavras a respectiva significação, então, diria que ela é o destino épico de Don Juan, e o Comendador, o seu destino dramático. Há nela um ódio que irá em busca de Don Juan por todos os recantos, uma chama que iluminará o esconderijo mais obscuro, e não houvesse ela ainda assim de descobri-lo, há dentro dela um amor que o encontrará. Participa com os restantes[37] na perseguição a Don Juan, mas se eu imaginasse que todos os poderes haviam sido neutralizados, que os esforços dos perseguidores se haviam reciprocamente anulado, para que assim Elvira ficasse sozinha com Don Juan, ficando ele à sua mercê, então, o ódio haveria de ser a arma para o assassinar, mas o seu amor haveria de o proibir, mas não |188| por compaixão, pois para ela Don Juan é demasiado grande, e assim haveria de conservar-lhe sempre a vida, pois se o matasse, então, matar-se-ia a si própria. Portanto, se não houvesse na ópera outras forças em movimento contra Don Juan que não fosse Elvira, então, nunca teria fim, visto que, fosse isso possível, Elvira impediria o próprio raio de o atingir[38] para ser ela a vingar-se e, contudo, não conseguiria de novo exercer vingança. É assim que na ópera ela interessa; mas ocupamo-nos aqui apenas da sua relação com Don Juan na medida em que trouxer para ela significação. Ela é objecto do interesse de muitos, mas de modos muitíssimo diferentes. Don Juan interessa-se por ela antes de a peça começar, o espectador oferece-lhe o seu interesse dramático, mas nós, os amigos da mágoa, não a seguimos meramente até à próxima

37 Os restantes são Donna Anna e Don Ottavio, aos quais se reúnem posteriormente Zerlina e Massetto.

38 Na cena do banquete final, depois de dar a mão ao Comendador, Don Juan é atingido por raios e sugado pelos espíritos do inferno.



bifurcação, até ao instante em que sobe ao palco, não, nós seguimo-la no seu caminho solitário.

Portanto, Don Juan seduziu Elvira e abandonou-a, aconteceu depressa, tão depressa quanto «um tigre a derrubar um lírio»[39]; se só em Espanha são já mil e três[40], pode por aqui ver-se como Don Juan está cheio de pressa, sendo assim possível calcular aproximadamente a rapidez do movimento. Don Juan abandonou-a, mas Elvira não tem acompanhantes em cujos braços possa cair desfalecida, não necessita de temer que decidam estreitar-lhe o cerco em demasia, sabem bem como abrir fileiras para facilitar a partida dela, não necessita de temer que alguém queira vir disputar a sua perda; talvez apareça antes um ou outro que se encarregue de o demonstrar. Ficou só e abandonada, e dúvida alguma a tenta; é claro que ele era um impostor que a despojou de tudo, deixando-a à mercê da desonra e da ignomínia. Não é o pior que lhe pode acontecer, esteticamente falando, durante breve tempo salva-a da mágoa reflexiva, que é de certeza mais dolorosa do que a mágoa imediata. É facto aqui indubitável, e a reflexão não consegue chegar a transformá-lo ora numa coisa, ora noutra. Uma Marie Beaumarchais teria sido capaz de amar um Clavigo de uma maneira igualmente ardente, bravia e apaixonada; e proporcionalmente à sua paixão, pode tratar-se de pura casualidade não ter o pior acontecido, Marie quase podia desejar que tal tivesse acontecido, visto que isso teria constituído um final para a história, então, teria ficado muito mais bem armada contra ele, mas tal não aconteceu. É muito mais duvidoso o facto que tem à sua frente, cujo verdadeiro carácter permanece sempre um segredo entre ela e Clavigo. Quando pensa na fria |189| dissimulação, no mesquinho senso comum necessários para a enganar de molde a que aos olhos do mundo surgisse com uma aparência bem mais suave, de molde a fazer dela a presa do compadecimento, diz-se: «Ora, Senhor Deus, o caso não é assim tão grave»; é capaz de a deixar indignada, ela é capaz de quase perder o juízo só de pensar na orgulhosa altivez diante da qual ela entretanto nem sequer tem nada para significar, estabelecendo-lhe um limite que diz: «até aqui e daqui não passas». E não obstante, é possível explicar o todo de outra maneira, de um modo mais bonito. Mas à medida que a explicação se torna outra, também o facto se torna outro. Portanto, a reflexão dispõe desde logo do suficiente para agir, e a mágoa reflexiva é inevitável.

Don Juan abandonou Elvira, neste mesmo agora tudo para ela ganha nitidez, nenhuma dúvida retém a mágoa no parlatório da reflexão; remete-se

39 Citação retirada de *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* [Aladdin ou a Lâmpada Maravilhosa], in *Adam Oehlenschlägers Poetiske Skrifter* [Escritos Poéticos de A. O.], vols. I-II, Copenhaga, 1805; vol. II, pp. 75-436; vol. II, p. 275.

40 Vd. nota 23 no capítulo «*Diapsalmata*».

ao silêncio no seu desespero. Com um único pulsar, a mágoa circula profundamente através dela, e essa circulação processa-se para fora, a paixão refulge com chama através dela e torna-se visível do exterior. Ódio, desespero, vingança, amor, tudo isto irrompe para se manifestar visivelmente. Neste instante, Elvira é pictórica. Também por isso, a fantasia mostra-nos desde logo uma imagem dela, e o exterior não fica aqui posto na indiferença, a reflexão decorrente não está desprovida de conteúdo, e a sua actividade não deixa de ter significação, dado que ela rejeita e selecciona.

Se neste momento Elvira constitui tarefa para representação artística, é uma outra questão; mas uma coisa é certa, neste instante ela é visível e pode ser vista, obviamente que não no sentido em que esta ou aquela Elvira real possa realmente ser vista, o que na maioria das vezes equivale a dizer que não é possível vê-la, mas a Elvira por nós imaginada é visível na sua essencialidade. Deixo por decidir o grau no qual a arte está em condições de transmitir os cambiantes de expressão na sua face, para tornar intuitivo o âmago do seu desespero, mas torna-se possível descrevê-la, e a imagem que assim surge não se torna um mero fardo para a memória, que nada põe ou tira, antes possui a sua validade. E quem não viu Elvira! Era de manhã cedo quando empreendi uma caminhada por uma das regiões românticas de Espanha. A natureza acordava, as árvores da floresta agitavam as copas, e as folhas como que esfregavam o sono dos olhos, uma árvore inclinava-se sobre uma outra para ver se esta já estava a pé, e toda a floresta ondulava com a brisa fresca e refrescante; uma leve neblina levantava-se da terra, o sol arrancou-a como se fosse um tapete sob o qual havia |190| repousado durante a noite, e olhando agora como uma mãe amorosa para as flores e para tudo o que era vida, dizia: «Levantem-se, filhos queridos, já brilha o Sol.» Ao virar para uma ravina, saltou-me à vista um convento, erguendo-se no alto do cume de uma serra, para onde conduzia uma vereda muito tortuosa. Detive nele a minha mente, pensei que ali se encontrava assim como que uma casa de Deus firmemente alicerçada nas rochas[41]. O meu guia contou-me que se tratava de um convento de freiras, conhecido pela rígida disciplina. Abrandou-se-me o passo, bem como o pensamento, e que coisa haverá também para atrás dela correr, quando se está tão perto de um convento. É provável que até acabasse por parar completamente, se não tivesse sido despertado por um rápido movimento à minha beira. Virei-me involuntariamente, e vi um cavaleiro passando por mim em toda a pressa. Como era belo, o passo tão ligeiro e todavia tão vigoroso, tão majestoso e, contudo,

41 Vd. Mateus, 7:24-25: «Todo aquele, pois, que escuta estas minhas palavras, e as pratica, assemelhá-lo-ei ao homem prudente, que edificou sobre a rocha; / E desceu a chuva, e correram rios, e assopraram ventos, e combateram aquela casa, e não caiu, porque estava edificada sobre a rocha.»



tão fugaz, voltava a cabeça para olhar para trás, o rosto tão fascinante e todavia o olhar tão inquieto; era Don Juan. Ou segue apressado para um encontro, ou já vem de regresso! Entretanto, assim que desapareceu dos meus olhos e ficou esquecido do meu pensamento, o meu olhar voltou a fixar-se no convento. Estava outra vez mergulhado em considerações sobre a volúpia da vida e a tranquila paz do convento, quando vi uma figura feminina lá no alto do monte[42]. Corria desenfreadamente pela vereda fora, mas o caminho era muito inclinado, e parecia sempre que ela se despenhava do monte abaixo. Aproximou-se. O rosto dela estava pálido, só os olhos flamejavam terrivelmente, o corpo exausto, o peito arquejava violentamente e, contudo, corria cada vez mais depressa, os caracóis do cabelo esvoaçavam soltos, desfeitos pelo vento, mas nem mesmo a fresca brisa matinal e o seu passo apressado eram capazes de enrubescer as pálidas faces, o seu véu de freira rasgara-se e fugira para trás, o leve hábito branco muito haveria traído diante de um olhar profano, não tivesse a paixão no seu rosto atraído a atenção do mais corrupto dos homens. Passou por mim a correr, não ousei falar-lhe, para tal era o seu porte demasiado majestático, o olhar demasiado régio, a paixão demasiado ilustre. A que lugar pertence esta jovem? Ao convento? Paixões destas têm aí morada? — Ao mundo? Este hábito — Por que motivo corre? Para esconder a sua vergonha e desonra, ou para perseguir Don Juan? Corre para a floresta, que sobre ela se encerra, escondendo-a, e não a vejo mais, mas oiço apenas o suspiro da floresta. Pobre Elvira! Houvessem as árvores de saber alguma coisa — e não obstante, |191| as árvores são melhores do que os homens, pois as árvores suspiram e calam-se — os homens murmuram.

Neste primeiro momento, Elvira é passível de ser representada e, se bem que a arte não possa propriamente ocupar-se disso, pois seria difícil encontrar uma unidade de expressão que tivesse em si simultaneamente a multiplicidade das paixões, então, a alma exige vê-la. Foi o que procurei sugerir com a pequena imagem que acima esbocei; não constituiu designadamente minha intenção representar Elvira através dessa imagem, queria porém sugerir que cabia aqui descrevê-la, que não se tratava de um súbito capricho da minha parte, mas de uma imposição válida da ideia. Não obstante, é apenas um momento e, por isso, temos de seguir Elvira mais para diante.

O movimento que se nos impõe é um movimento no tempo. Elvira mantém-se no cume quase pictórico acima sugerido através de uma sucessão de momentos temporais. Adquire por essa via interesse dramático. Na pressa com que por mim passou, vai apanhar Don Juan. Tudo isto está perfeitamente adequado, pois se bem que ele a tenha abandonado, porém, arrastou-a consigo para dentro da precipitação da sua própria vida, e ela

42 Na versão de Kruse, Donna Elvira é freira. Vd. acima nota 36.

tem de alcançá-lo. Se o alcançar, toda a atenção dela se vira então novamente para fora, e ainda não obtemos uma mágoa reflexiva. Ela perdeu tudo, o céu, ao escolher o mundo, o mundo, ao perder Juan. Por isso, não tem a quem recorrer a não ser ele, só estando na sua proximidade é capaz de manter o desespero à distância, quer seja abafando as vozes interiores com o ruído da exasperação e do ódio, as quais todavia apenas se fazem ouvir com ressonância se ele estiver presente pessoalmente, quer seja tendo esperança. Esta última forma já indica que os momentos da mágoa reflexiva estão presentes, mas não lhes foi ainda possível encontrar tempo para confluírem para dentro de si. «Terá primeiro de ficar cruelmente convencida», diz-se na adaptação de *Kruse*[43], mas esta exigência denuncia completamente a disposição interior. Se com o que sucedeu não ficou persuadida de que Don Juan era um impostor, então, nunca ficará. Mas desde que exija uma prova suplementar, então, será bem-sucedida por meio de uma vida inquieta e errante, eternamente ocupada a perseguir Don Juan, evitando o desassossego interior do desespero tranquilo. O paradoxo encontra-se já diante da sua alma, mas desde que consiga manter a alma em agitação, através de provas exteriores que não hajam de explicar o passado, mas sim de dar informação sobre a presente condição de Don Juan, não possuirá a |192| mágoa reflexiva. Alternam-se ódio, exasperação, maldições, súplicas, conjurações, mas a alma dela ainda não regressou a si mesma para repousar na consideração de que foi enganada. Espera uma explicação vinda do exterior. Quando portanto Kruse põe Don Juan a dizer:

> Se estás agora disposta a ouvir,
> A crer na minha palavra — tu que de mim desconfias;
> Quase posso então dizer como é inverosímil
> O motivo que me impele, etc.[44],

então, temos de manter-nos em vigia para não ficarmos em crer que aquilo que aos ouvidos do espectador soa como chacota produz um efeito semelhante em Elvira. Para ela, esta conversa serve de refrigério, visto que Elvira exige o inverosímil, e quer acreditar nele, precisamente por ser inverosímil.

Ora se deixarmos que Don Juan e Elvira colidam, ficamos nesse caso diante da escolha de deixar que o mais forte seja Don Juan ou seja Elvira. Se for ele o mais forte, toda a conduta dela nada chegará a significar. Ela exige «uma prova, para ficar cruelmente convencida»; ele é suficientemente galante para não deixar que tal prova tarde. Obviamente que ela não fica

43 Kruse, Acto I, cena 6, pp. 20-21.
44 *Ibid.*



convencida e exige uma nova prova, visto que exigir a prova constitui um alívio, e a incerteza, um refrigério. Passa, então, a ser apenas mais uma testemunha das proezas de Don Juan. Mas podíamos também imaginar que ela é a mais forte. É raro acontecer tal coisa, mas irei fazê-lo por galanteria para com o sexo feminino. Ei-la então ainda na plenitude da sua beleza, pois se bem que tenha chorado, as lágrimas não ofuscaram todavia o brilho dos olhos e, se bem que tenha sentido mágoa, esta não esgotou todavia a exuberância da juventude e, se bem que se tenha afligido, a aflição dela não desgastou todavia a vitalidade da sua beleza e, se bem que lhe empalidecessem as faces, por isso, há porém na expressão ainda mais ânimo e, se bem que não se mova com a leveza da inocência infantil, avança todavia com a firmeza enérgica da paixão feminina. É assim que enfrenta Don Juan. Amou-o acima de tudo no mundo, acima da felicidade suprema da sua alma, tudo desbaratou por ele, até a própria honra, e ele foi-lhe infiel. Conhece agora uma única paixão apenas, é o ódio, um único pensamento apenas, é a vingança. É assim tão grande como Don Juan; pois que «seduzir todas as raparigas» é a expressão masculina para a expressão feminina «deixar-se seduzir uma vez com toda a sua alma», e agora odiar ou, se assim se quiser, amar o sedutor com uma energia que nenhuma |193| esposa possui. É assim que ela enfrenta Don Juan, não lhe falta a coragem para ousar ir contra ele, não se bate por princípios morais, bate-se pelo seu amor, um amor não fundamentado no respeito; não luta para vir a ser o seu par, luta pelo seu amor, e não se contenta com uma fidelidade contrita, esse amor antes exige vingança; por amor a Don Juan, deitou a perder a sua suprema felicidade e, se voltassem a oferecê-la, voltaria a deitá-la a perder para se vingar. Uma figura deste género nunca deixa de produzir efeito sobre Don Juan. Ele conhece qual o desfrute que há em cheirar as mais belas e fragrantes flores da primeira juventude; sabe que é apenas um instante, e sabe o que se lhe seguirá, viu demasiadas vezes estas pálidas figuras estiolarem tão depressa que quase se tornava visível, mas aconteceu aqui o prodigioso, romperam-se as leis do curso universal da existência, seduziu uma jovem rapariga, mas a sua vida não se extinguiu, a beleza dela não esmoreceu, transformou-se, e está mais bela do que nunca. Não pode negá-lo, ela cativa-o mais do que nunca outra jovem o fez, mais do que a própria Elvira, já que a inocente freira, apesar da sua beleza, fora todavia uma jovem como todas as outras, este seu namoro uma aventura como muitas outras; mas esta jovem é única no seu género. Esta rapariga está armada, não esconde um punhal no peito[45], mas traz uma armadura que não é visível, pois o ódio dela não fica saciado com discursos e declamações, mas antes de uma maneira invisível, e eis pois o seu ódio. Desperta a paixão de Don Juan, ela tem de pertencer-

45 Nova discrepância em relação ao libreto de Da Ponte; vd. Kruse, Acto I, cena 5, p. 18.

-lhe uma vez mais ainda, mas tal não acontece. Sim, se se tratasse de uma jovem que conhecesse a baixeza dele, que o odiasse, embora não houvesse sido enganada por ele, então, Don Juan triunfaria, mas não pode vencer esta rapariga, toda a sedução dele é impotente. Mesmo se a sua voz fosse mais insinuante do que a sua própria voz, os seus avanços mais engenhosos do que os seus próprios avanços, não a demoveria, mesmo que os anjos por ele implorassem, mesmo que a mãe de Deus fosse dama de honor no casamento, tudo seria em vão. Tal como nos infernos *Dido* se afasta de *Eneias*[46], que lhe fora infiel, também ela certamente não irá afastar-se dele, voltar-se-á antes contra ele, com maior frieza ainda do que Dido.

Não obstante, o encontro de Elvira com Don Juan é apenas um momento de transição, ela atravessa o palco, o pano desce, mas nós, caros Συμπαρανεκρωμενοι, deslizamos silenciosamente atrás dela, pois só agora ela passa a ser, com toda a |194| propriedade, Elvira. Enquanto estiver na proximidade de Don Juan, está fora de si mesma; quando regressa a si mesma, importa então pensar no paradoxo. Pensar uma contradição, apesar de todas as certezas da filosofia moderna[47] e da atrevida coragem dos seus jovens seguidores, estará sempre ligado a grandes dificuldades. Perdoar-se-á decerto a uma jovem rapariga que ela ache que é difícil pensar que aquele que ama era um impostor e esta é, no entanto, a tarefa que lhe está destinada. Tem isto em comum com Marie Beaumarchais e, contudo, há uma diferença no modo como cada uma em particular atinge o paradoxo. O facto tido por Marie para nele se apoiar era em si tão dialéctico que a reflexão teria desde logo de apreendê-lo em toda a sua concupiscência. No que diz respeito a Elvira, a prova factual de que Don Juan era um impostor parece tão evidente que nem se vê bem como a reflexão pode ter mão nisso. Por isso, apreende o assunto a partir de um outro lado. Elvira perdeu tudo e, contudo, tem a vida inteira à sua frente, e a alma reclama um viático de que possa viver. Mostram-se aqui duas possibilidades: ou ficar sujeito a determinações éticas e religiosas, ou conservar o seu amor por Don Juan. Se cumprir a primeira, ficará fora do nosso interesse, e teremos o prazer de deixá-la ingressar numa associação de madalenas[48], ou onde ela aliás quiser. É entretanto provável

46 Vd. o episódio de Dido e Eneias, in Virgílio, *Eneida*, livro VI, vv. 469-474: «Ela, sem se voltar, fita no chão, / só mostrava a firmeza que teria / se da mais dura pedra fosse feita, / se em mármore Marpesso ali estivesse. / Por fim lá parte e para o bosque foge / / onde Siqueu, o seu esposo outrora, / sofre da mesma dor, igual amor», in *Obras de Virgílio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, tradução do latim de Agostinho da Silva, Lisboa: Temas e Debates, 1999, 2.ª edição, p. 299.

47 Vd. Hegel, *Die Wissenschaft der Logik* [A Ciência da Lógica, A Lógica Objectiva] II; in *Werke*, vol. IV, pp. 70-71, *Jubiläums*, vol. IV, pp. 548-549, e *Suhrkamp*, vol. VI, pp. 77-78.

48 «*Magdalene-Stiftelse*», uma instituição criada para albergar prostitutas.



que também lhe seja difícil fazê-lo, pois para que tal venha a ser possível terá previamente de desesperar; já uma vez soube o que era o religioso e, da segunda vez, este irá colocar-lhe grandes exigências. O religioso é acima de tudo um poder perigoso para entabular conversa, é cioso de si próprio e não se deixa escarnecer. Quando escolheu o convento, a sua alma orgulhosa talvez tenha aí encontrado abundante satisfação, pois, diga-se o que se disser, nenhuma rapariga arranja partido tão brilhante como aquela que desposa o céu; e agora, ao invés, agora deverá regressar como um penitente, em arrependimento e contrição. Além disso, resta sempre ainda a questão de saber se conseguirá encontrar um padre capaz de pregar o evangelho do arrependimento e da contrição com o mesmo vigor com que Don Juan pregou a boa nova da volúpia. Por conseguinte, para se salvar deste desespero, tem de agarrar-se ao amor por Don Juan, algo que lhe será tanto mais fácil visto que entretanto o ama ainda. Uma terceira possibilidade é impensável, dado que, houvesse ela de ser capaz de encontrar consolo no amor de outro homem, e isso seria mais medonho do que a mais medonha das coisas. Portanto, é por sua causa própria que tem de amar Don |195| Juan; é a sua legítima defesa que o exige, e esta é a espora da reflexão que lhe impõe olhar fixamente para o paradoxo de poder amá-lo, embora ele a enganasse. De cada vez que o desespero quer então apoderar-se dela, refugia-se na lembrança do amor de Don Juan, e para se sentir realmente bem neste lugar de abrigo, deixa-se tentar pelo pensamento de que ele não era impostor, embora o faça de diferentes modos, dado que a dialéctica de uma mulher é peculiar, e só quem já teve a oportunidade de observá-la, só esse é capaz de imitá-la, ao passo que o maior dos dialécticos que alguma vez tenha vivido pode endoidecer de tanto especular para produzir tal dialéctica. Tive entretanto a fortuna de conhecer alguns exemplos notáveis, com os quais frequentei um curso completo de dialéctica. Curiosamente, seria de crer que fossem preferencialmente de encontrar na capital, pois o barulho e as multidões muito escondem; entretanto, não é assim que todavia acontece, diga-se, quando se quer obter espécimes nobres. Nas províncias, nas pequenas localidades, nos solares, encontramos os mais belos. Aquele que me está mais à mão de pensar era uma senhora sueca, uma jovem da nobreza. O seu primeiro amante não poderia tê-la cobiçado com maior veemência do que me esforçava eu, o seu segundo amante, por seguir o andamento dos pensamentos do seu coração. No entanto, devo à verdade confessar não ter sido a minha perspicácia ou esperteza que me colocou na sua pista, mas sim uma circunstância casual que a ser aqui contada resultaria excessivamente prolixa. Vivera em *Estocolmo*, travara aí conhecimento com um conde francês, tendo sido vítima da deslealdade das estimáveis qualidades deste. Ainda agora é como se estivesse viva, à minha frente. A primeira vez que a vi não produziu em mim propriamente impressão alguma. Era ainda bonita, com um porte

altivo e distinto, não falava muito, e eu teria provavelmente regressado tão inteirado como quando chegara, se uma casualidade não me tivesse feito testemunha do seu segredo. A partir desse instante, adquiriu significação para mim; ofereceu-me uma imagem tão vívida de uma Elvira que não conseguia cansar-me de a olhar. Uma noite estive com ela numa festa em sociedade e, tendo eu chegado primeiro do que ela, esperara já um pouco quando me dirigi à janela para ver se ela chegava e, um instante depois, a sua carruagem parou diante da porta. Desceu da carruagem e o seu traje causou-me desde logo uma impressão particular. Vestia uma fina e leve capa de seda, parecida com o dominó com que na ópera Elvira se mostra na cena do baile[49]. Entrou |196| com uma dignidade elegante, realmente imponente, trazia um vestido de seda preta, estava vestida com o mais elevado bom gosto e entretanto extremamente simples, sem jóias que a ornamentassem, o colo descoberto, a pele mais branca do que a neve, nunca vi um contraste tão belo como este, entre o seu vestido de seda preta e o seu colo branco. Vê-se bastante amiúde um colo descoberto, mas é tão raro ver-se uma jovem que tenha realmente regaço. Inclinou-se diante de todos os convidados e, quando a seguir o anfitrião se dirigia para a cumprimentar, fez uma reverência mais profunda, mas apesar de os seus lábios se abrirem num sorriso, não ouvi qualquer palavra da parte dela. Para mim, a sua conduta era verdadeira no mais alto grau, e eu, que era o seu confidente, no silêncio da minha mente, apliquei-lhe as palavras proferidas pelo oráculo: οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει[50]. Aprendi muito com ela e, entre outras coisas, também corroborei a observação que muitas vezes fiz: uma pessoa que esconda uma mágoa, com o passar do tempo, encontra uma palavra singular ou um pensamento singular, com o qual conseguia designar tudo para si mesma, ou para o singular que nisso fora iniciado. Uma tal palavra ou um tal pensamento é como um diminutivo em relação à prolixidade da mágoa, é como um tratamento carinhoso que se emprega no uso diário. Estabelece amiúde uma relação completamente acidental com aquilo que designa, e fica quase sempre a dever a sua origem a uma casualidade. Depois de haver ganho a confiança dela, de ter tido sucesso na derrota da sua suspeição para comigo, porque uma casualidade a fez cair no meu poder, depois de ela me ter contado tudo, percorri com ela muitas vezes toda a escala de disposições. Ao

49 Provável alusão ao traje de Donna Elvira na cena do baile (*Don Giovanni*, Acto I, cena 19; Kruse, Acto I, cena 19, pp. 59-60), usado na encenação dinamarquesa a que Kierkegaard assistiu.

50 Fragmento «Heraclito B 93» atribuído ao filósofo como tendo sido proferido pelo oráculo de Delfos. Na tradução de Alexandre Costa: «o senhor, de quem é o oráculo, aquele em Delfos, não diz nem oculta, porém, assinala». Vd. *Fragmentos contextualizados*, edição bilingue, prefácio, apresentação, tradução e comentários de Alexandre Costa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 111.



invés, não estando predisposta para tal, mas querendo entretanto sugerir-me que a sua alma estava entregue à mágoa, pegava-me na mão, olhava-me e dizia: «*eu* era mais fina do que um junco, *ele* era mais magnífico do que o cedro do Líbano»[51]. Não sei onde teria ido buscar estas palavras; mas estou convencido de que, na altura em que Caronte vier no seu barco para a fazer atravessar o reino dos mortos[52], não encontrará na sua boca o óbolo regimentado, mas sim estas palavras nos lábios: «eu era mais fina do que um junco, ele era mais magnífico do que o cedro do Líbano!»

Ora Elvira não consegue descobrir Don Juan, e cabe-lhe pois encontrar sozinha uma saída para a complicação da sua vida; tem de voltar a si. Mudou de companhias, e fica assim afastada a ajuda que talvez desse algum contributo para fazer soltar a mágoa. |197| As suas novas companhias nada conhecem da sua vida anterior, e nada pressentem; pois o seu exterior nada tem de notório ou de assinalável, nenhuma marca de mágoa, nenhuma placa a avisar toda a gente de que aqui há mágoa. Consegue dominar qualquer expressão, pois a perda da sua honra sabe bem ensinar-lhe tal coisa; e embora não atribua um preço alto ao juízo dos homens, pode pelo menos prescindir das suas condolências. Ora, assim, fica tudo em ordem e ela pode contar, com toda a certeza, fazer a sua vida sem despertar suspeitas na gentalha curiosa, que na generalidade é tão estúpida quanto curiosa. Está então na legítima e incontestada posse da sua mágoa, e só se houvesse de ter tanto infortúnio que deparasse com um contrabandista profissional, só então teria a recear uma inspecção mais rigorosa. O que se passa realmente no seu interior? Sente mágoa? Se sente! Mas como há-de designar-se esta mágoa? Chamar-lhe-ia cuidados com as necessidades da vida[53]; pois a vida dos homens não consiste apenas em comer e beber; também a alma exige que a sustentem. É jovem e, contudo, as suas reservas vitais consumiram-se, mas daí não resulta que venha a morrer. A este respeito, preocupa-se em cada dia com o dia de amanhã. Não pode deixar de o amar e, não obstante, ele enganou-a, mas se ele a enganou, deveras que o amor dela[54] perde a respectiva força nutriente. Sim, se ele não a tivesse enganado, se um poder mais alto o tivesse arrebatado, deveras que ela estaria tão bem cuidada como qualquer rapariga pode para si desejar, visto que a lembrança

51 Vd. Salmos, 92:12: «O justo florescerá como a palmeira; crescerá como o cedro no Líbano»; e Salomão, 5:15: «As suas pernas, como colunas de mármore, fundadas sobre bases de ouro puro; o seu parecer, como o Líbano, excelente como os cedros.»

52 Caronte transportava os defuntos na sua barca através do rio Aqueronte até chegarem ao reino de Hades. Era costume colocar uma moeda, o óbolo, sob a língua do cadáver, ou duas, uma em cada olho, para pagar a viagem.

53 No original, «*Næringssorg*», substantivo formado a partir de «*Næring*», i. e., «alimento», e «*Sorg*», i. e., «mágoa», «cuidados».

54 Aqui, «*Elskov*».

de Don Juan valia muito mais do que muitos esposos em vida. Mas quando abdica do seu amor, então, é levada a cair na mendicidade, então, terá de regressar ao convento para escárnio e vergonha seus. Sim, pudesse ela com isso comprar para si aquele amor ainda mais uma vez! Assim vai vivendo. O dia, que é agora o presente, parece-lhe ainda como capaz de ser suportado, há ainda um resto de que pode viver; mas do dia seguinte, ela sente temor. Então, cisma e volta cismar, agarra-se a qualquer saída e, contudo, nenhuma encontra, e nunca consegue assim chegar a sentir mágoa de uma maneira consequente e sã, porque continua a procurar como há-de ela sentir mágoa.

«Quero esquecê-lo, erradicar a imagem dele da minha alma, ser eu quem me devassa como um fogo devorador, e qualquer pensamento que lhe pertença há-de arder, só então poderei salvar-me, é em minha legítima defesa, se não erradicar cada um deles, mesmo o pensamento mais remoto sobre ele, ficarei então perdida, só assim é possível que seja eu própria a salvaguardar-me. Eu própria — o que é este meu |198| eu? mesquinhez e miséria, fui infiel ao meu primeiro amor, e haveria eu agora de reparar essa infidelidade tornando-me infiel ao segundo?»

«Não, odiá-lo-ei, só no ódio pode a minha alma encontrar satisfação, só no ódio posso encontrar repouso e ocupação. Tecerei uma coroa de maldições com tudo aquilo que mo faz recordar, e direi por cada beijo: maldito sejas, e por cada uma das vezes que me abraçou: dez vezes maldito sejas, e por cada uma das vezes que jurou que me amava, hei-de jurar que o odiarei. Será esta a minha obra, o meu trabalho, a isso me consagro; habituei-me no convento a rezar o rosário, e continuo assim a ser uma freira a rezar matinas e vésperas. Ou talvez houvesse de contentar-me com o facto de ele me ter amado uma vez, talvez houvesse de ser uma rapariga ajuizada que não o repelisse com altivo desprezo, agora que sei que era impostor, talvez houvesse de ser uma boa dona de casa que sabe economizar e esticar tanto quanto possível o que é pouco. Não, odiá-lo-ei, só dessa forma conseguirei desligar-me dele e demonstrar a mim mesma que dele não necessito. Mas ficar-lhe-ei a dever alguma coisa, quando o odeio? Não estarei a viver às custas dele? Pois que coisa alimenta o meu ódio, a não ser o meu amor por ele?»

«Não era impostor, não fazia a menor ideia daquilo que uma mulher pode sofrer. Se tivesse sido essa a sua ideia, não me teria abandonado. Era um homem, bastava-se a si próprio. Serve-me então isso de consolo? Seguramente que sim, pois o meu sofrimento e o meu tormento comprovam-me o quanto eu fui feliz, tão feliz que ele nem sequer tem qualquer ideia disso. Por que motivo, então, me queixo eu, porque um homem não é como uma mulher, não é tão feliz quanto ela, quando ela é feliz, e não é tão infeliz quanto ela quando ela é ilimitadamente infeliz, porque a felicidade dela não tinha limites.»



«Enganou-me? Não! Havia-me prometido alguma coisa? Não. O meu Juan não era pretendente nenhum; não era um pobre ladrão de galinhas, por tal coisa uma freira não se rebaixa. Não me pediu a mão, estendeu-me a mão dele, agarrei-a, olhou-me, fui sua, abriu-me os braços, pertenci-lhe. Encostei-me, enleei-me nele como uma planta, repousei a minha cabeça no seu peito, contemplei esse rosto todo-poderoso com o qual dominava o mundo, e que todavia repousava em mim como se, para ele, eu fosse todo o mundo; como uma criança de mama suguei a plenitude, a riqueza e a felicidade suprema. Posso exigir mais? Não era eu sua? Não era ele meu? E se ele não fosse meu, |199| seria eu menos sua por isso? Quando os deuses vagueavam sobre a terra e se apaixonavam por mulheres, foram fiéis às suas amantes? E todavia a ninguém ocorre dizer que eles as enganavam! E porquê? porque se diz que uma rapariga deve ficar orgulhosa de ser amada por um deus. E o que são todos os deuses do Olimpo diante do meu Juan. E não haveria eu de estar orgulhosa, haveria eu de rebaixá-lo, deveria eu ultrajá-lo em pensamento, permitindo-lhe que este o sujeitasse às apertadas e miseráveis leis que se aplicam à generalidade dos homens? Não, quero sentir-me orgulhosa por ele me ter amado, era maior do que os deuses, e quero honrá-lo reduzindo-me eu mesma a nada. Quero amá-lo porque me pertencia, amá-lo porque me abandonou, e continuo ainda a ser sua, e guardarei o que ele desperdiçar.»

«Não, não posso pensar nele; de todas as vezes que quero recordar-me dele, de todas as vezes que o meu pensamento se aproxima do esconderijo da minha alma onde habita a sua memória, é então como se cometesse um novo pecado, sinto uma angústia, uma angústia indizível, uma angústia como aquela que me invadia no convento, quando sentada na minha cela solitária esperava por ele, com pensamentos que me aterrorizavam: o severo desdém da abadessa, a punição terrível do convento, a minha ofensa a Deus. E não fazia entretanto esta angústia parte disso? O que seria do meu amor sem ela! Ele não era de facto meu esposo, não recebêramos a bênção da igreja, os sinos não dobraram por nós, nem soaram os hinos e, contudo, o que eram toda a música e todo o cerimonial da igreja, comparados com aquela angústia, como haveriam eles de conseguir predispor-me! — Mas ele então chegou e a desarmonia da angústia dissipou-se na suprema e feliz harmonia da segurança, e apenas frémitos suaves agitavam voluptuosamente a minha alma. Haveria eu então de temer esta angústia, não é ela que mo recorda, não é ela o anúncio da sua chegada? Se eu pudesse recordá-lo sem esta angústia, não estaria então efectivamente a recordá-lo. Ele chega, oferece silêncio, domina os espíritos que querem arrancar-me dele, sou sua, sumamente feliz com ele.»

Se eu imaginasse alguém em perigo no mar, desinteressado da vida, que continuasse a bordo porque havia alguma coisa que queria salvar e que não

era capaz de salvar, porque estava indeciso acerca do que haveria de salvar, obtenho assim uma imagem de Elvira; está em perigo no mar, está prestes a afundar-se, mas isso não a preocupa, não repara nisso, está indecisa acerca do que há-de salvar.

|200|

## 3. Margarete[55]

Conhecemos esta menina do *Faust* de Goethe. Era uma rapariguinha burguesa e não estava, como Elvira, destinada ao convento; mas fora, no entanto, criada no temor a Deus, mesmo se a sua alma fosse demasiado infantil para sentir a seriedade, como diz Goethe de inigualável maneira:

*Halb Kinderspiel,*
*Halb Gott im Herzen.*[56]

Aquilo que nesta rapariga amamos, em particular, é a grácil simplicidade e humildade da sua alma pura. Logo na primeira vez em que vê Fausto, sente-se demasiado pequena para ser amada por ele, e não é pela curiosidade de vir a saber se Fausto a ama que arranca as pétalas do malmequer, mas sim por humildade, por se sentir demasiado pequena para escolher e, por isso, inclina-se diante da sentença oracular de um misterioso poder. Sim, querida *Margarete*! Goethe traiu o motivo por que arrancavas as pétalas ao proferir estas palavras «ama-me, não me ama»[57]; pobre Margarete, podes até prosseguir com esta tarefa, mudando simplesmente as palavras: «enganou-me, não me enganou»; podes até cultivar uma pequena

55 O autor não utiliza o nome da personagem no original alemão, i. e., mas sim o nome com que a personagem ficou conhecida na tradução dinamarquesa, «Margrete».

56 Em alemão no original: «cheio de brinquedos / e já de Deus o coração», na tradução de João Barrento, *Fausto*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, p. 216. Edição consultada pelo autor: J. W. Goethe, *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand* [Obras de Goethe, Edição Completa na Última Revisão], vols. I-LX, Estugarda, Tübingen, 1828--1842; vol. XII, vv. 3781-3782, p. 199. Vd. também *Faust. Eine Tragödie* in *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe* [Obras de G., Edição de Hamburgo], vols. I-XIV, Hamburgo: Christian Wegner, 1948-1960; vol. III (*Dramatische Dichtungen. Erster Band* [Poemas Dramáticos. Primeiro Volume]), 1949, p. 120. A obra será doravante referida apenas por *Faust I;* as duas edições, por *Werke* e *Hamburger Ausgabe*, respectivamente; a tradução portuguesa, por *Fausto*.

57 No texto original alemão, lê-se: *«Er liebt mich — liebt mich nicht»*, i. e., «ama-me — não me ama», lendo-se na tradução portuguesa se lê: «Mal me quer — bem me quer». Vd. *Faust I*, v. 3182, in *Werke*, vol. XII, p. 156, *Hamburger Ausgabe*, vol. III, p. 101; *Fausto*, p. 184.



parcela de terra com essa espécie de flores, e terás trabalho de mãos para toda a tua vida.

Já foi comentado[58] como era notório que enquanto a lenda de Don Juan fala de mil e três seduzidas só em Espanha, a lenda de Fausto fala apenas de uma única jovem seduzida. Valerá certamente a pena não esquecer esta observação, pois é significativa para o que adiante se segue, guiando-nos na determinação do que é próprio da mágoa reflexiva de Margarete. À primeira vista poderia designadamente parecer que se tratava apenas da diferença entre Elvira e Margarete, enquanto diferença entre duas individualidades distintas que haviam passado pelo mesmo. A diferença é entretanto muito mais essencial e, contudo, não se fundamenta tanto na distinção entre os seres femininos quanto na distinção essencial que tem lugar entre um *Don Juan* e um *Faust*. Tem de haver, já desde o início, uma diferença entre uma Elvira e uma Margarete, porquanto a rapariga que venha a afectar um Fausto tem de ser essencialmente diferente da rapariga que afecta um Don Juan; mesmo que eu imagine |201| que se trata da mesma rapariga a dar que fazer à atenção de ambos, haveria todavia uma outra coisa: um deles sentia-se fascinado de maneira diferente do outro. A diferença, que assim apenas estava presente como uma possibilidade, ao ser colocada em relação ora com Don Juan, ora com Fausto, desenvolve-se até atingir uma realidade completa. É certo que Fausto é designadamente uma reprodução de Don Juan; mas o facto de ser uma reprodução faz justamente com que ele próprio seja, por essência, diferente do outro no estádio da vida em que pode ser designado como Don Juan; pois, com efeito, reproduzir um outro estádio não é dizer que passa simplesmente a ser esse estádio, mas antes que se passa a ser esse estádio contendo em si todos os momentos do estádio anterior[59]. Por conseguinte, embora deseje ardentemente[60] o mesmo que um Don Juan, deseja-o porém de um outro modo. Mas para que ele venha a conseguir desejar de um outro modo, também isso tem de estar presente de outro modo. Há momentos em Fausto que fazem do método um outro, tal como também há momentos em Margarete que tornam necessário um outro método. O método de Fausto está outra vez na dependência da sua volúpia, e a sua volúpia é distinta da de Don Juan, apesar de haver uma

58 Vd. em especial a secção 1, «A Genialidade Sensual Determinada como Sedução», no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

59 Vd. os parágrafos conclusivos do preâmbulo às três secções que descrevem os três estádios do desejo no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical», pp. 110-111.

60 Todas as ocorrências de «desejo» e de «desejo ardente», ou de «desejar ardentemente / com ardor», na secção dedicada a Margarete, correspondem no original, respectivamente a «*Attraa*» e «*attraa*», à excepção da ocorrência do último parágrafo deste capítulo, devidamente assinalada.

semelhança essencial entre elas. Na generalidade, crê-se estar a dizer uma coisa muito perspicaz quando se destaca o facto de Fausto acabar por se tornar um Don Juan e, com isso, diz-se todavia muitíssimo pouco, dado que importa aqui saber com que significação Fausto se transforma em Don Juan. Fausto é um demónio tal como um Don Juan, mas é um demónio superior. O sensual só adquire significação para ele depois de ter perdido todo um mundo anterior, mas a consciência dessa perda não se apagou, está continuamente presente e, portanto, no sensual não procura tanto o desfrute como procura a diversão. A sua alma duvidante nada encontra onde possa repousar-se, e agarra agora o amor[61], não porque acredite nele, mas por ele conter um momento presencial, no qual há um instante de repouso, e uma aspiração que distrai e desvia a atenção da inanidade da dúvida. A sua volúpia não contém pois a *«Heiterkeit»*[62] que distingue um Don Juan. O rosto dele não é sorridente, a fronte não está desanuviada, e a alegria não é sua companheira; as jovens raparigas não dançam nos seus braços, é antes ele que as angustia até si. Por isso, o que ele busca não é meramente a volúpia da sensualidade, o que ele deseja com ardor é antes a imediaticidade do espírito. Tal como as sombras no mundo dos mortos quando se apoderavam de alguém vivo lhe sugavam o sangue, conseguindo agora viver enquanto o sangue as aquecesse e alimentasse, também Fausto procura uma vida imediata que o rejuvenesça e fortaleça. E |202| onde será melhor encontrar tal vida do que numa jovem rapariga, e como poderá ele sugar tal vida mais inteiramente do que no abraço do amor? Tal como a Idade Média fala de feiticeiros que sabiam como preparar um elixir da juventude utilizando para tal o coração de uma criança inocente, também é deste fortalecimento que a sua alma exausta necessita, a única coisa que por um instante pode saciá-lo. A sua alma doente necessita daquilo a que poderíamos chamar os primeiros verdores do coração; e a que outra coisa haveria eu de comparar a prima juventude da inocente alma feminina? Se eu dissesse que é como uma flor, diria muitíssimo pouco, já que é mais, é um desabrochar; a saúde da esperança, da fé e da confiança brota e floresce com rica multiplicidade, e suaves anseios movem os finos botões e os sonhos dão sombra à fecundidade destes. É assim que um Fausto a move, acena à sua alma inquieta como uma ilha de paz no mar tranquilo. Ninguém melhor do que Fausto sabe quanto isto é efémero; não acredita nisso, tal como não acredita em coisa alguma; mas no abraço do amor, ele convence-se de que existe. Só a plenitude da inocência e da puerilidade são capazes de reconfortá-lo por um instante.

61 Nesta ocorrência de «amor», bem como nas duas seguintes, lê-se no original *«Elskov»*.

62 Em alemão e entre aspas no original: «jovialidade».



No *Faust* de Goethe, *Mephistopheles* faz com que ele veja Margarete num espelho. Deleitam-se-lhe os olhos com tal contemplação, mas não é todavia a beleza o que ele deseja com ardor, se bem que a receba conjuntamente. O que ele deseja com ardor é a alegria pura, imperturbável, rica, e imediata de uma alma feminina, mas não a deseja de uma maneira espiritual, mas antes sensual. Em certo sentido, também deseja como Don Juan, desejando todavia de uma maneira completamente diferente. Porventura um qualquer professor extraordinário[63], convencido de que ele próprio havia sido um Fausto, dado que lhe teria sido impossível chegar de outro modo a professor extraordinário, observaria aqui que Fausto exige desenvolvimento espiritual e educação por parte da rapariga que venha a despertar o seu desejo. Porventura um número maior de professores extraordinários acharia que se trata de uma observação brilhante, e as respectivas esposas e namoradas inclinariam a cabeça em sinal de aprovação. Entretanto, falharam redondamente, visto que Fausto nada desejaria com menos ardor. Uma rapariga, a quem se desse o nome de educada, situar-se-ia dentro da mesma relatividade tal como ele próprio e, embora para ele tal coisa nem sequer tivesse significação nenhuma, nem sequer seria nada. Com a sua migalha de educação talvez tentasse o velho mestre da dúvida a levá-la com ele para a corrente onde ela depressa desesperaria. Ao invés, uma jovem inocente fica dentro de outra relatividade e, por isso, nada é, em certo |203| sentido, perante Fausto e, no entanto, noutro sentido, é imensamente mais, dado que ela é imediaticidade. Só dentro desta imediaticidade ela se constitui como alvo do desejo ardente dele e afirmei, por isso, que ele deseja a imediaticidade não de uma maneira espiritual, mas sim sensual.

Goethe inteligiu tudo isto perfeitamente e, por isso, Margarete é uma rapariguinha burguesa, uma rapariga a quem poderíamos ter quase a tentação de chamar insignificante. Dado que é de importância para a mágoa de Margarete, vamos agora examinar mais de perto como haverá Fausto de ter produzido efeito sobre ela. Os traços singulares realçados por Goethe são obviamente de grande valor; mas creio todavia que, a bem da completude, há uma pequena modificação que tem de ser pensada. Na sua inocente simplicidade, Margarete depressa repara que, em Fausto, no que diz respeito à fé, alguma coisa não bate certo. Em Goethe, isto surge na pequena cena da catequização[64], inegavelmente uma excelente invenção do poeta. Levanta-se agora a questão de saber quais as consequências que este exame pode implicar para a sua relação recíproca. Fausto mostra-se como duvida-

63 Alusão a Martensen. Vd. nota 80 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

64 Vd. *Faust I*, vv. 3413-3468, in *Werke*, vol. II, pp. 60-61, *Hamburger Ausgabe*, vol. III, pp. 109-110; *Fausto*, pp. 197-199.

dor, e parece que Goethe quis deixar que Fausto continuasse a ser duvidador também diante de Margarete, pois nada mais sugeriu a esse respeito. Esforçou-se por afastar a atenção dela de todas as investigações semelhantes, e por fixá-la única e exclusivamente na realidade[65] do amor. Mas, por um lado, creio que, uma vez surgido o problema, seria difícil para Fausto e, por outro lado, creio que não está certo do ponto de vista psicológico. Não é devido a Fausto que me deterei mais neste ponto, mas sim devido a Margarete; pois se ele não se houver mostrado diante dela enquanto duvidador, a mágoa dela tem mais um momento. Portanto, Fausto é duvidador, mas não é um tolo vaidoso que queira fazer-se passar por portador de significação duvidando daquilo em que os outros acreditam; a sua dúvida tem um fundamento objectivo nele próprio. Seja isto dito em honra de Fausto. Logo que ele, ao invés, pretende impor a sua dúvida aos outros, pode facilmente uma paixão impura imiscuir-se. Logo que a dúvida é imposta aos outros, encontra-se nisso uma inveja que se alegra quando os despoja daquilo que tinham por garantido. Mas para que essa paixão da inveja venha a ser despertada no duvidador, tem de ser possível falar de uma oposição por parte do indivíduo visado. Onde não couber falar de oposição, ou onde não for todavia bonito pensar nisso, acaba aí a tentação. Este último é o caso de uma rapariga jovem. Diante dela, o duvidador está sempre em |204| apuros. Despojá-la da sua fé não é tarefa para ele; pelo contrário, ele sente que é apenas por via da fé que ela possui a grandeza que tem. Sente-se humilhado, visto que há nela uma exigência natural para com ele, para que ele seja o seu apoio, conquanto ela própria se tornasse vacilante. Sim, um duvidador desajeitado, um falso sábio, poderia muito bem encontrar satisfação por extorquir a fé de uma rapariga, e alegria por apavorar mulheres e crianças, visto que não é capaz de aterrorizar homens. Mas isto não se aplica a Fausto; é demasiado grande para tal. Portanto, é possível estar de acordo com Goethe quanto ao facto de Fausto trair a sua dúvida uma primeira vez, porém, ao invés, não creio de todo que lhe suceda o mesmo na segunda vez. Isto é de grande importância no que diz respeito à concepção de Margarete. Fausto vê prontamente que toda a significação de Margarete assenta na sua inocente simplicidade; se lha tirarem, Margarete em si não é nada, nada é para ele; por conseguinte, tem de ser conservada. Ele é duvidador, mas, nessa qualidade, tem todos os momentos do positivo em si, caso contrário seria um péssimo duvidador. Falta-lhe o ponto de conclusão,

65 Vd. notas 32 e 44 no capítulo «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno», e também outras ocorrências esparsas, assinaladas nas notas 68, 69, e 105 em «Diário do Sedutor». As ocorrências assinaladas nas notas 39 e 44 do capítulo «A Rotação de Culturas», bem como a nota 15 no capítulo «O mais Infeliz», constituem os dois casos mais relevantes do uso de «*Realitet*».



através do qual todos os momentos se transformam em momentos negativos. Ela, ao invés, tem o ponto da conclusão, tem a puerilidade e a inocência. Portanto, nada é mais fácil para ele do que equipá-la. A sua prática da vida ensinou-lhe bastantes vezes como aquilo que expunha como dúvida produzia nos outros o efeito de verdade positiva. Ele encontra então alegria ao enriquecê-la agora com um conteúdo rico de intuição, toma todo o adorno imediato da fé, encontra alegria ao enfeitá-la com a fé, porque lhe assenta bem e fica assim mais bonita a seus olhos. Em simultâneo, retira daí a vantagem de a alma dela ficar cada vez mais firmemente ligada à sua. Ela nem sequer propriamente o entende; liga-se cada vez mais a ele como uma criança: o que para ele é dúvida, para ela é verdade incontestável. Mas enquanto Fausto edifica assim a fé dela, corrói-lhe ao mesmo tempo essa fé, pois ele próprio acaba por se tornar um objecto de fé para ela, um deus, não um homem. Só tenho aqui de esforçar-me por evitar um mau entendimento. Poderia parecer que faço de Fausto um ignóbil hipócrita. Não é de todo o caso. É a própria Grete quem trouxe o assunto à baila; ele abarca de um só relance a magnificência que ela crê possuir e vê que esta não pode subsistir diante da sua dúvida, mas não lhe falta a coragem para a destruir, e agora é graças a uma certa benevolência que assim se comporta. O amor que ela sente dá a Grete a significação dele e, contudo, continua sendo quase uma criança; ele |205| condescende com a puerilidade dela, e alegra-se ao ver como Margarete se apropria de tudo. Para o futuro de Margarete tudo isto traz entretanto consequências das mais penosas. Se Fausto se tivesse mostrado a Grete como duvidador, mais tarde ela teria porventura conseguido salvar a sua fé, então, teria reconhecido com toda a humildade que os pensamentos ambiciosos e arrojados de Fausto não eram para ela, ter-se-ia segurado bem ao que tinha. Ao invés, deve-lhe agora o conteúdo da fé e, contudo, quando ele a abandona, ela intelige que nem ele próprio acreditava nisso. Enquanto ele esteve com ela, não descobriu a dúvida, agora que ele partiu, tudo para ela se altera, vê dúvida em tudo, uma dúvida que não é capaz de dominar, pois continua a pensar conjuntamente na circunstância de o próprio Fausto não haver conseguido controlá-la.

Também segundo a concepção de Goethe, aquilo com que Fausto prende Margarete não é tanto um talento sedutor de Don Juan, mas sim a enorme superioridade de Fausto. Por isso, nem sequer é propriamente capaz de perceber, como ela diz de maneira tão estimável, o que Fausto pode nela encontrar de extraordinário[66]. Portanto, a primeira impressão que ele lhe causa é avassaladora, diante dele, fica mesmo reduzida a nada. Ela não é de todo pertença de Fausto, no sentido em que Elvira pertence a Don Juan, pois esta

66 *Faust I*, vv. 3211-3216, in *Werke*, vol. II, pp. 60-61, *Hamburger Ausgabe*, vol. III, pp. 109-110; *Fausto*, pp. 197-199.

é todavia a expressão de um subsistir autonomamente em relação a ele, Margarete antes desaparece por completo em Fausto; também não rompe com o céu para lhe pertencer, pois isso encerraria uma justificação perante ele; imperceptivelmente, sem a mais remota reflexão, Fausto torna-se tudo para ela. Porém, como desde o início ela nada é, se me é permitido dizê-lo, torna-se cada vez menos, quanto mais convencida estiver da quase superioridade divina de Fausto; ela nada é e simultaneamente limita-se a ser através dele. O que Goethe diz noutro lugar acerca de Hamlet[67], que a sua alma estava para o corpo como uma semente de carvalho plantada num vaso de flores, a qual acaba desse modo por rebentar o recipiente, aplica-se ao amor de Margarete. Fausto é demasiado grande para ela e o amor de Margarete terá de acabar por lhe despedaçar a alma. E esse instante não pode tardar, visto que Fausto sente muito bem que ela não pode continuar nesta imediaticidade; não a conduz agora às mais altas regiões do espírito, pois é dessas regiões que foge; deseja-a sensualmente — e abandona-a.

Por conseguinte, Fausto abandonou Margarete. A perda dela é tão terrível que até os que a rodeiam esquecem por um instante aquilo que de outro modo lhes custaria tanto |206| esquecer, esquecem que foi desonrada; ela repousa numa impotência total, na qual não lhe é possível pensar a sua perda, e até lhe foi roubada a força para fazer uma ideia da sua infelicidade. Se esta condição pudesse perdurar, então, seria impossível que a mágoa reflexiva surgisse. Todavia, a pouco e pouco, a consolação dos que a rodeiam devolve Margarete a si própria, dando-lhe um impulso ao pensamento através do qual ele entra de novo em movimento; mas assim que se põe em movimento, mostra-se claramente que ela não está em condições de segurar uma única das observações do pensamento. Escuta-as então como se não fosse para ela que estivessem a falar, e nenhuma dessas palavras trava ou acelera o desassossego do curso do seu pensamento. O problema é para ela o mesmo, tal como foi para Elvira, pensar que Fausto era um impostor, mas é ainda mais difícil, porque Fausto teve sobre ela uma influência mais profunda; não era um mero impostor, era deveras um hipócrita; ela nada abandonou por ele, mas deve-lhe tudo e possui ainda este tudo até certo ponto, só que agora este tudo mostra-se como impostura. E será o que ele disse menos verdadeiro, porque ele próprio nisso não quis crer? De modo nenhum e, não obstante, para ela, isso é assim, pois foi através dele que ela nisso quis crer.

67 Vd. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Os Anos de Aprendizagem de W. M.], *Werke* [Obras], vol. XIX, Livro IV, cap. 13, p. 76; vd. igualmente *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe* [Obras de G., Edição de Hamburgo], vols. I-XIV, Hamburgo: Christian Wegner, 1948-1960; vol. VII (*Romane und Novellen, Zweiter Band* [Romances e *Novellen*]), 1950, p. 246. Em português: *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, vols. I-II, tradução portuguesa de Paulo Osório de Castro, Lisboa: Relógio D'Água, 1998; vol. I, p. 32.



Poderia parecer que, no caso de Margarete, teria de ser mais difícil pôr a reflexão em movimento; aquilo que a trava é o sentimento de que simplesmente nada era. No entanto, reside aqui outra vez uma colossal elasticidade dialéctica. Se ela conseguisse segurar o pensamento de que, no mais rigoroso sentido, nada era, então, a reflexão ficava excluída, então, também ela não havia sido enganada; pois quando nada se é, então, não há qualquer relação, e onde não há qualquer relação, também não pode falar-se de engano. Até aqui, ela está em sossego. Este pensamento não se deixa todavia segurar, antes varia instantaneamente na sua contradição. Nada ser é tão-somente a expressão para o facto de todas as infinitas diferenças do amor terem sido negadas e, precisamente por isso, é a expressão para a absoluta validade do seu amor, na qual reside por sua vez a respectiva justificação absoluta. A conduta dele não é meramente uma impostura, mas uma absoluta impostura, porque o amor dela era absoluto. E não lhe é possível voltar a ter aqui repouso, visto que, como ele foi tudo para ela, Margarete nem será capaz de segurar esse pensamento, sem que seja por intermédio de Fausto; mas não pode pensá-lo por seu intermédio, porque ele era um impostor.

Agora que se vai alheando cada vez mais dos que a rodeiam, |207| começa o movimento interior. Não se limitara a amar Fausto com toda a sua alma, tinha sido antes ele a sua força vital, ela veio à existência por intermédio dele. Isto implica que a alma dela, quanto à disposição, não se comova decerto menos do que a de Elvira, antes implica que a disposição singular se comova menos. Está a caminho de ter uma disposição fundamental, e a disposição singular é como uma bolha que sobe das profundezas, que nem tem força para se suster, nem é empurrada por uma nova bolha, desfaz-se antes na disposição geral, a de ela nada ser. Esta disposição fundamental é por seu turno uma condição que é sentida, que não se exprime numa qualquer exclamação singular, é indizível, e é baldado o ensaio levado a cabo pela disposição singular de modo a erguê-la, a elevá-la. Por isso, a disposição total continua a soar em conjunto com a disposição singular, criando-lhe ressonância sob a forma de impotência e prostração. A disposição singular encontra expressão, mas não alivia, não atenua e, para empregar uma expressão da minha Elvira sueca, a qual é seguramente bem mais denotativa, se bem que um homem a conceba ainda menor, a disposição singular é um falso suspiro que desengana, não é como um suspiro de verdade, que é uma movimentação revigorante e benéfica. A disposição singular nem sequer é tonificante, ou enérgica, para o ser, é demasiado pesado o seu suspiro[68].

68 A edição SKS regista «*Aandetraek*», i. e., «suspiro», de acordo com o manuscrito, em detrimento de «*Udtryk*», i. e., «expressão», termo usado na primeira e na segunda edições de *Enten-Eller*, ainda em vida de Kierkegaard.

«Poderei esquecê-lo? Pode o ribeiro, por mais longe que continue a correr, esquecer a fonte, esquecer a sua nascente, apartar-se dela? Então, teria de parar de correr! Pode a flecha, por mais veloz que voe, esquecer a corda do arco? Então, teria de parar no seu voo! Pode a gota de chuva, por mais longe que caia, esquecer o céu de onde cai? Então, teria de desfazer-se! Poderei tornar-me outra, poderei nascer outra vez de uma mãe que não é a minha? Poderei esquecê-lo? Então teria eu deveras de cessar de ser!»

«Poderei lembrá-lo? Pode a minha recordação fazê-lo surgir, agora que ele desapareceu, eu que apenas sou a minha recordação dele? Esta pálida imagem enevoada, é esse o Fausto que eu adorava? Recordo as suas palavras, mas não possuo a harpa da sua voz! Lembro-me das suas conversas, mas o meu peito é demasiado fraco para lhes dar corpo! A ouvidos moucos soam sem significação!»

«Fausto! Oh! Fausto! Regressa, sacia os famintos, veste os nus, consola quem morre de sede, visita o solitário[69]! Sei bem que o meu amor nenhuma significação teve para ti, mas também nem sequer pedi tal coisa. O meu amor prostrou-se humilde a teus pés, o meu |208| suspiro era uma prece, o meu beijo uma oferenda de graças, o meu abraço, uma adoração. Queres por isso abandonar-me? Não o sabias de antemão? Ou não serve de razão para me amares, o facto de eu precisar de ti, de a minha alma sucumbir quando não estás junto de mim?»

«Deus do céu, perdoa-me eu ter amado um homem mais do que te amo, e que entretanto o ame ainda; sim, eu sei que falar-te desta maneira é um novo pecado. Amor eterno, oh!, deixa que a tua clemência me ampare, não me afastes de ti, devolve-o a mim, inclina o seu coração de novo para mim[70], apieda-te de mim, piedade, por voltar a suplicar-te assim!»

«Poderei maldizê-lo? O que sou eu para a tal me atrever? Pode o vaso de barro afrontar o oleiro[71]? O que era eu? Nada! Barro nas suas mãos, uma costela a partir da qual me criou[72]! O que era eu? Uma pequenina planta, e

69 Mateus, 25:35-36: «Porque tive fome e destes-me de comer; tive sede, e destes-me de beber; era estrangeiro e hospedastes-me, / Estava nu e vestistes-me; adoeci, e visitastes-me; estive na prisão, e fostes ver-me.»

70 Salmos, 119:36: «Inclina o meu coração aos teus testemunhos, e não à cobiça», e também 141:4: «Não inclines o meu coração para o mal, nem para se ocupar de coisas más com aqueles que praticam a iniquidade; e não coma das suas delícias.»

71 Romanos, 9:21: «Ou não tem o oleiro poder sobre o barro, para, da mesma massa, fazer um vaso para honra e outro para desonra?»

72 Livro do Génesis, 2:21-23: «Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu: e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar; / E da costela, que o Senhor tomou do homem, formou uma mulher: e trouxe-a a Adão.»



ele inclinou-se para chegar até mim, criou-me com amor[73], era tudo para mim, o meu deus, a origem do meu pensamento, o alimento da minha alma.»

«Poderei sentir mágoa? Não, não! Como uma bruma nocturna, a mágoa cobre a minha alma. Oh!, regressa para mim, renunciarei a ti, jamais exigirei pertencer-te, senta-te simplesmente junto de mim, olha-me para que eu ganhe força para suspirar, fala comigo, fala-me de ti, como se fosses um estranho, esquecerei que és tu; fala para que as lágrimas consigam soltar-se. Não sou eu tampouco nada, nem sequer capaz de chorar a não ser por seu intermédio!»

«Onde poderei encontrar paz e repouso? Sobem-me os pensamentos pela alma, erguem-se um contra o outro, confundem-se um com o outro. Quando estavas junto de mim, obedeciam ao teu sinal, brincava eu então com eles como uma criança, entrançava-os numa grinalda e colocava-os sobre a minha cabeça, deixava que esvoaçassem como o meu cabelo solto ao vento. Agora enrolam-se de uma maneira aterradora à minha volta, enroscam-se como cobras apertando a minha alma angustiada.»

«E sou mãe! Um ser vivo exige-me alimento. Pode o faminto saciar o faminto, e quem morre de sede dar de beber ao sedento? Hei-de então tornar-me uma assassina? Oh!, Fausto, volta para mim, salva a criança no seio materno, mesmo que nem sequer queiras salvar a mãe!»

— É assim que Margarete não é movida pela disposição, mas antes na disposição; mas a disposição singular não a alivia, porque se desfaz na disposição total que ela não consegue anular. Sim, se Fausto lhe fosse arrancado, Margarete não procuraria qualquer apaziguamento; a sua sorte seria todavia invejável aos seus olhos — mas foi enganada. Falta-lhe o |209| que se poderia chamar a situação da mágoa, pois não lhe é possível sentir mágoa sozinha. Sim, pudesse ela encontrar a entrada de uma gruta de eco, como a pobre Florine no conto de fadas[74], sabendo que cada suspiro, cada queixume que daí saísse seria ouvido pelo seu amado, e não passaria aí meramente três noites como Florine, antes quereria aí permanecer dia e noite; mas no palácio de Fausto não há nenhuma gruta do eco, e ele, ouvido nenhum tem no coração dela.

* *
*

73 O autor utiliza o verbo «*at opelske*», termo com múltiplas ocorrências nos *Discursos Edificantes* e em *Obras do Amor*.

74 Protagonista do conto de fadas *Den blaa Fugl* [O Pássaro Azul], adaptação do original francês *L'oiseau Bleu*, in Marie Catherine d'Aulnoy (1651-1705), *Les Contes de Fées*, vols. I-IV, Paris, 1810; vol. I, pp. 88-96. O conto é uma das muitas variantes, surgidas no período romântico, da novela medieva *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*.

Talvez já vos tenha tomado demasiado tempo, prendendo a vossa atenção para estas imagens, caros Συμπαρανεκρωμενοι, tanto mais ainda que, por mais que eu tenha falado, nada de visível se mostrou diante de vós. No entanto, tal não fica de facto a dever-se à natureza fraudulenta da minha apresentação, mas ao próprio assunto e à dissimulação da mágoa. Quando a oportunidade propícia se oferece, manifesta-se então o que está escondido. Temo-lo pois em nosso poder, e queremos agora na despedida fazer com que estas três noivas da mágoa se unam, deixemos que se abracem umas às outras na consonância da mágoa, que diante de nós façam um grupo, um tabernáculo, onde a voz da mágoa não emudece, onde o suspiro não cessa, porque são elas, mais zelosas e mais fiéis do que vestais, a guardar a observação dos ritos sagrados. Fôssemos nós interrompê-las, fôssemos nós desejar-lhes[75] o regresso do perdido, e constituiria isso um ganho para elas? Não haviam já recebido uma consagração superior? E esta consagração uni-las-á, lançando uma beleza sobre a sua união, e nessa união facultando-lhes alívio, pois só aquele que é mordido pelas cobras sabe o que terá de sofrer quem é mordido por cobras.

75 Aqui, *«ønske»*.



# O mais Infeliz

## Uma Alocução Entusiástica aos Συμπαρανεκρωμενοι[1]

Peroração nos Encontros de Sexta-Feira

1 Vd. nota 1 no capítulo «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno».



Como é sabido, dizem que há algures em Inglaterra uma sepultura que não se destaca por ter um monumento esplendoroso ou uma ambiência melancólica, mas sim por uma pequena inscrição — «O mais infeliz»[2]. Dizem que a sepultura foi aberta, mas que não encontraram qualquer vestígio de um cadáver. Despertará maior surpresa não se encontrar um cadáver, ou abrir-se a sepultura? É estranho, na verdade, que tenham arranjado tempo para verificar se havia alguém lá dentro. Quando se lê um nome num epitáfio, surge facilmente a tentação de pensar em como lhe teria corrido a vida no mundo, poder-se-ia até desejar descer ao seu encontro na sepultura para com ele conversar. Mas esta inscrição é tão significativa! Um livro pode ter um título que nos dá vontade de ler o livro, mas um título pode ser em si tão rico de ideias, e tão interpelador do ponto de vista pessoal, que nunca se chega a ler o livro. Na verdade, esta inscrição é tão significativa, tudo está em conformidade com a disposição, comovente ou alegre — para aquele que, na tranquilidade da sua mente, porventura tivesse secretamente desposado o pensamento de que era ele o mais infeliz. Mas posso pensar

2 Trata-se de um túmulo na Catedral de Worcester na Inglaterra onde se lê a inscrição «*Miserrimus*», i. e., «o mais infeliz». No periódico *The Keepsake* [A Lembrança], editado por Frederic Mansel Reynolds (1800-1850), William Wordsworth (1770-1850) publicara, em 1829, um soneto intitulado «*A Gravestone Upon The Floor In The Cloisters Of Worcester Cathedral*» [«Uma Lápide Tumular no Chão dos Claustros da Catedral de Worcester»], cujo teor é muito semelhante ao parágrafo inicial do presente capítulo; o soneto foi posteriormente publicado em *The Poems*, em 1832. Também René Chateaubriand (1768-1848) descreve o mesmo túmulo em *Mémoires d'Outre-Tombe* [Memórias para Além do Túmulo], edição de Maurice Levaillant e Georges Moulinier, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951, vols. I-II; vol. I, livro X, cap. V, p. 354. Tal como o presente capítulo de *Ou—Ou*, qualquer uma destas eventuais fontes reacende a discussão de Aristóteles, no primeiro livro da *Ética a Nicómaco*, em torno do conceito de felicidade como supremo bem; vd. em especial 1100a e 1101b, em confronto com a narração de Heródoto sobre Sólon, referida na nota 10 deste capítulo. Em português: Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, tradução do grego e notas de António C. Caeiro, Lisboa: Quetzal Editores, 2004, pp. 34-35 e 38-39, respectivamente.

num homem, cuja alma não conhece tais ocupações, e que estabeleceu como tarefa da sua curiosidade vir a saber se realmente se encontrava alguém naquela sepultura. Mas vede, a sepultura estava vazia! Talvez tenha ressuscitado, talvez tenha querido troçar das palavras do poeta:

— na sepultura há paz,

O seu silencioso ocupante não conhece o pesar[3];

repouso algum encontrou, nem mesmo na sepultura, talvez ande outra vez a vagabundear errante pelo mundo, abandonou a casa, o lar, limitando-se a deixar um endereço! Ou ainda não foi encontrado, ele, o mais infeliz, que nem mesmo as Euménidas perseguem até que encontre a porta do templo[4] e o humilde banco dos que oram, sendo, porém, mantido em vida pelos pesares, perseguido até à sepultura pelos pesares!

Haja ele de não se ter encontrado e cabe-nos então, caros συμπαρανεκρωμενοι, empreender uma peregrinação como cruzados, não até esse Santo Sepulcro no |214| feliz Oriente, mas até essa pesarosa sepultura no infeliz Ocidente. Queremos procurá-lo, o mais infeliz, junto a essa sepultura vazia, certos de que o encontramos, pois tal como o anseio do crente aspira pelo Santo Sepulcro, também os infelizes são arrastados para Ocidente até essa sepultura vazia, deixando-se cada um deles invadir pelo pensamento de que ela lhes está destinada.

Ou não houvesse uma ponderação destas de ser um objecto digno da nossa consideração, nós, cuja actividade, estando eu a agir de acordo com os santos preceitos da nossa associação, é um ensaio de recolhimento casual e aforístico, nós que não pensamos nem falamos por aforismos, mas que antes vivemos aforisticamente, nós que vivemos ἀφορισμενοι[5] e *segregati*[6], como aforismos na vida, fora do convívio com os homens, sem tomar parte nos seus pesares e nas suas alegrias, nós que não estamos em consonância com o barulho da vida, sendo antes pássaros solitários na quietude

3 Versos retirados do poema épico de Christian Henriksen Pram (1756-1821), *Stærkodder* [Starcaterus], Copenhaga, 1785, ode VII, p. 142.

4 Na tragédia *As Euménides*, de Ésquilo, Orestes é perseguido pelas Fúrias até que se refugia no templo de Delfos. Vd. Ésquilo, *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*, tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa: Edições 70, 1991. São duas as passagens que melhor evidenciam que Orestes foi a Delfos. A primeira encontra-se na peça anterior às Euménides: *Coéforas*, v. 1035, p. 170: «ORESTES: agora vede: com este ramo, assim envolvido de lã, vou dirigir-me ao santuário erguido sobre o umbigo da terra, solo de Lóxias, onde o esplendor do fogo brilha inextinguível, para fugir ao sangue de minha mãe. Lóxias não permitiu que recorresse a outro lar»; a segunda, já em *As Euménides*, vv. 40 e segs; p. 187: «PITONISA: Entro no santuário inundado de coroas, e eis que vejo, junto do "omphalós", um homem odiado pelos deuses, em atitude de suplicante, com as mãos a escorrer de sangue e a espada recentemente desembainhada.»

5 Em grego no original: «separados», «postos à parte».

6 Tradução latina do termo grego «ἀφορισμενοι»; vd. nota anterior.



da noite, reunindo-nos uma única vez apenas para sermos edificados por representações da miséria da vida, da duração do dia e da infinita durabilidade do tempo, nós, caros συμπαρανεκρωμενοι, que não acreditamos no jogo da alegria, nem na felicidade dos tolos, nós que em nada acreditamos, a não ser na infelicidade.

Vede como eles avançam numa incontável multidão, todos os infelizes. São afinal muitos os que crêem ter sido chamados, mas poucos os escolhidos[7]. Há que estabelecer uma separação entre eles — uma palavra, e a horda desaparece; os excluídos são, designadamente, convidados indesejáveis, todos aqueles cuja opinião é ser a morte a maior das infelicidades, que ficam infelizes porque temem a morte; pois que nós, caros συμπαρανεκρωμενοι, nós, quais soldados romanos, não tememos a morte[8], conhecemos uma infelicidade pior, sobretudo e acima de tudo — a infelicidade de viver. Sim, se houvesse um homem que não pudesse morrer, se for verdade o que a lenda conta sobre esse Judeu Errante[9], como haveríamos de ter hesitações em declará-lo como

7 Mateus, 22:14: «Porque muitos são os chamados, mas poucos os escolhidos.»

8 Retirado do relato de Cícero sobre Cato, *o Velho*. Para o presente passo, vd. *Cato maior de senectute* [Cato, o Velho, sobre a Velhice], livro XX, p. 75. Edição consultada pelo autor: *M. Tullii Ciceronis opera omnia* [Obras Completas de M. Túlio Cícero], vols. I-IV e índex, edição de Johann August Ernesti, Halle, 1756-1757; vol. IV, p. 956. Em português: *Catão-o-Velho ou Da Velhice*, tradução do latim, introdução e notas de Carlos Humberto Gomes, Lisboa: Cotovia, 1998, pp. 50 e 51.

9 Ou Ahasverus, personagem lendária do Sul da Europa, com lendas transcritas no início do século XIII, sobre a qual recaiu a maldição de ser imortal como castigo por ter batido e troçado de Jesus a caminho do Calvário, tendo-lhe Jesus dito que ele haveria de esperar até à segunda vinda do Cristo. A lenda baseia-se em parte nas palavras de Jesus, Mateus, 16:28 («Em verdade vos digo que alguns há, dos que aqui estão, que não provarão a morte, até que vejam vir o Filho do homem no seu reino.»), mas os factos narrados relevam do imaginário medieval: convertido ao cristianismo, o Judeu Errante terá vivido até aos cem anos, altura em que mudou de pele e voltou a ter o aspecto de um homem de trinta anos. Extremamente popular foi a publicação na Alemanha em 1602 de *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus* [Pequena Descrição e Narrativa de Um Judeu de Nome Ahasverus], com oitentas edições até finais do século XVIII, traduzida em inúmeras línguas, entre as quais o dinamarquês. Durante este período, o destino do judeu errante e a errância do povo judeu na Europa confluíram no imaginário popular. A. von Chamisso e Nikolaus Lenau (1802-1850) escreveram poemas sobre a lenda, respectivamente *Der ewige Jude* [O Judeu Errante] de 1838, in Adelbert von Chamisso, *Sämtliche Werke* [Obras Completas], fixação do texto de Jost Perfahl, notas, glossário, cronologia e posfácio de Volker Hoffmann, vols. I-II, Munique: Winkler Verlag, 1975; vol. I, pp. 611-613; e *Ahasver, der ewige Jude* [A., o Judeu Errante], de 1827-1831, in Nikolaus Lenau, *Sämtliche Werke, Briefe* [Obras Completas. Cartas], Estugarda: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., 1959, p. 65. Kierkegaard atribui características do Judeu Errante a outras figuras mítico-lendárias que são alvo de tratamento extensivo na presente obra. Em *Pap.* I C 58 (Not 2:7, SKS, vol. 19, p. 94) e *Pap.* II A 50 (AA:38, SKS, vol. 17, p. 49), Kierkegaard afirma que, em Don Juan, se combinam ele-

o mais infeliz? Seria então explicável por que motivo estava a sepultura vazia; era para indicar que o mais infeliz seria aquele que não pudesse morrer, que não pudesse sumir-se para dentro de uma sepultura. Ficava o assunto arrumado, e a resposta era fácil, visto que o mais infeliz seria aquele que não pudesse morrer, e seria feliz quem pudesse morrer; seria feliz quem morresse na velhice, mas mais feliz seria quem morresse na juventude, seria felicíssimo quem morresse ao nascer, e o mais feliz de todos seria aquele que nunca tivesse nascido. Mas as coisas não se passam assim, a morte é a felicidade comum a todos os homens e, tendo em conta que o mais infeliz não foi por conseguinte encontrado, tem pois de ser procurado dentro destas limitações.

Vede, desapareceu a horda, reduziu-se o número. Não vou agora dizer: concedei-me |215| a vossa atenção, pois sei bem que a tenho; não digo: emprestai-me os vossos ouvidos, pois sei bem que são meus. Os vossos olhos cintilam, já vos ergueis na cadeira. É uma contenda na qual vale bem a pena participar, um combate ainda mais terrível do que se fosse de vida ou de morte, já que não tememos a morte. Mas a recompensa, claro que é mais soberba do que qualquer outra no mundo, e mais garantida, pois aquele que tem a certeza de ser o mais infeliz, não necessita sequer de temer a felicidade, não há-de saborear a humilhação de ter de gritar na sua última hora: Sólon, Sólon, Sólon[10]!

Ora abramos então uma livre concorrência, da qual ninguém ficará excluído, seja por via da sua condição, ou da idade. Ninguém fica excluído à excepção de quem é feliz e de quem teme a morte — são bem-vindos todos os membros da congregação dos infelizes, o lugar de honra está destinado a quem for realmente infeliz, a sepultura ao mais infeliz de todos. A minha voz ressoa pelo mundo fora, escutai-a, todos vós que vos designais como infelizes no mundo, mas não temais a morte. A minha voz ressoa para trás no tempo, dado que não seríamos suficientemente sofísticos para excluir os defuntos por já terem morrido, pois que de facto viveram. Eu vos conjuro,

mentos de Fausto e do Judeu Errante, atribuindo a este o elemento de desespero, sublinhando ainda que o Judeu Errante tem de ser interpretado epicamente; em *Pap.* II A 56 (AA:46, SKS, vol. 17, p. 59), afirma ainda que Fausto deverá evoluir para uma nova ideia, precisamente a ideia simbolizada pelo Judeu Errante.

10 Segundo Heródoto (*Histórias*, livro I, 30-34, 86-90), Creso, rei da Lídia, condenado à morte por Ciro, rei da Pérsia, chamou já na fogueira três vezes pelo nome de Sólon. Ao ter de justificar-se, Creso acaba por confessar o que Sólon lhe dissera, i. e., não ser a riqueza o que faz um homem mais feliz do que outro. Ciro anula a ordem de execução, mas não conseguem apagar a fogueira; Creso é salvo pela chuva que cai por intervenção de Apolo. Edição consultada pelo autor: *Die Geschichten des Herodotos* [As Histórias de H.], vols. I-II, tradução de Friedrich Lange, Berlim, 1824; vol. I, pp. 18-19, 20, 49-50. Edição portuguesa: Heródoto, *Histórias*, Livro I, introdução geral de Maria Helena da Rocha Pereira, introdução ao Livro I, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e de Maria de Fátima Silva, Lisboa: Edições 70, 2002, pp. 74-77, 115-119.



perdoai-me por perturbar a vossa tranquilidade por um instante; encontremo-nos junto à sepultura vazia. Três vezes grito eu bem alto por esse mundo fora, vós, os infelizes, escutai-me; pois não é nossa intenção resolver este assunto aqui entre nós, neste recanto do mundo. Encontrado está o lugar onde terá de ser resolvido diante do mundo inteiro!

No entanto, antes de passarmos a interrogar os singulares, tomemos os nossos lugares aqui sentados na qualidade de dignos juízes e companheiros de combate. Fortaleçamos o nosso pensamento, armemo-lo contra o encantamento do ouvido; pois que voz será deveras tão insinuante como a do infeliz, que voz será tão enfeitiçante como a do infeliz, quando fala da sua própria infelicidade. Tenhamos a dignidade de tomar aqui assento na qualidade de juízes, na qualidade de companheiros de combate, para que não percamos a visão de conjunto, não nos deixando confundir pelos singulares, pois que a eloquência do pesar é infinita e infinitamente inventiva. Iremos dividir os infelizes em determinados grupos, e apenas será dada a palavra a um em cada grupo, dado que não negaríamos que nenhum indivíduo singular seja o mais infeliz, mas trata-se antes de uma classe; mas de modo algum teremos hesitações na atribuição ao representante dessa classe do nome «o mais infeliz», não hesitaremos em atribuir-lhe a sepultura.

Em todos os escritos sistemáticos de Hegel, há um único parágrafo que trata |216| da consciência infeliz[11]. É num profundo desassossego e de coração palpitante que alguém sempre embarca na leitura de tais estudos, no receio de acabar por vir a saber a mais ou a menos. A consciência infeliz é uma expressão que basta ser usada casualmente no decorrer de uma conversa para quase conseguir fazer gelar o sangue e pôr os nervos em franja e, ao ser agora proferida tão formalmente, à semelhança daquelas misteriosas palavras de um conto de Clemens Brentano: «*tertia nux mors est*»[12] — pode levar a que se estremeça como um pecador. Ai, feliz aquele que tem mais que ver com o assunto do que escrever sobre ele um parágrafo; mais feliz ainda é aquele que consegue escrever o parágrafo seguinte. Ora o infeliz é aquele que, de uma maneira ou de outra, tem o seu ideal, o con-

11 Para o desenvolvimento deste conceito em Hegel, vd. *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenologia do Espírito], in *Werke*, vol. II, pp. 158-173; *Jubiläums*, vol. II, pp. 166-181; *Suhrkamp*, vol. III, pp. 163 e segs. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, tradução de Paulo Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Efken (vol. I) e José Nogueira Machado (vol. II), apresentação de Henrique Vaz, vols. I-II, Petrópolis: Editora Vozes, 1992; vol. I, pp. 140-151.

12 Em latim, no original: «morreu a terceira noz». Vd. Clemens Brentano (1778-1842), *Die drei Nüsse* [As Três Nozes] de 1817, Berlim, Konigsberg, 1834. Vd. citação na página inicial do conto in Clemens Brentano, *Die drei Nüsse*, in *Werke*, editado por Friedhelm Kempetal, vols. I-III, Munique: Hanser Verlag, 1963-1968; vol. II, 1963, pp. 762-773.

teúdo da sua vida, a plenitude da sua consciência, a sua própria essência, fora de si mesmo. O infeliz está sempre ausente de si mesmo, nunca está presente em si mesmo. Mas é possível estar manifestamente ausente quer num tempo passado, quer num tempo futuro. Por esta via, todo o território da consciência infeliz fica suficientemente circunscrito. Agradecemos a Hegel esta rigorosa delimitação e, agora, dado que não nos limitamos a ser filósofos que olham para este reino à distância, pretendemos observar com mais rigor, na qualidade de nativos, os diferentes estádios que aí se encontram. O infeliz está portanto ausente. Mas fica-se ausente, quando se está num tempo passado ou num tempo futuro. Tem de insistir-se nesta expressão, dado que é manifesto o que a ciência da linguagem também nos ensina, que há um *tempus* que é presente num tempo passado, e um *tempus* que é presente num tempo futuro; mas ensina-nos a mesma ciência em simultâneo que há um *tempus*, que é o *plus quam perfectum*, no qual nada há de presencial, e um *futurum exactum*[13] com essa mesma característica. São estas as individualidades esperançosas e recordadoras[14]. Em certo sentido, trata-se decerto de individualidades infelizes, designadamente, por serem apenas esperançosas ou apenas recordadoras, se aquela que é feliz, aliás, for unicamente a individualidade que está presente a si própria. Entretanto, não pode todavia designar-se como infeliz, em sentido estrito, uma individualidade que seja presencial na esperança ou na recordação. Aquilo que designadamente tem de ser aqui relevado é o facto de a individualidade ser aí presencial. Também assim verificamos que seria impossível que um golpe, fosse qual fosse de resto a sua dureza, tornasse um homem o mais infeliz. Um golpe pode designadamente roubar-lhe ou apenas a esperança, fazendo desse modo com que seja presencial na recordação, ou a recordação, fazendo desse modo com que seja presencial na esperança. Ora sigamos em frente para vermos agora como terá então a individualidade infeliz de ser determinada com maior rigor. |217| Observemos primeiro a individualidade esperançosa. Quando ela não é agora presencial em si mesma, na qualidade de individualidade esperançosa (e consequentemente, nesta medida, infeliz), então, fica infeliz no mais rigoroso sentido. Um indivíduo que tem esperança na vida eterna, em certo sentido, pode muito bem ser uma individualidade infeliz, na medida em que abdica do que é presente, mas em sentido rigoroso não é afinal infeliz porque, nessa esperança, é presencial em si mesmo, e não trava combate com os momentos singulares da finitude. Ao invés, se na esperança não for capaz de ser presencial em si mesmo, mas antes perder a sua esperança, voltar a ter a esperança, e assim sucessivamente, então, está ausente de si próprio, não apenas no que é pre-

13 Correspondente ao futuro perfeito.
14 Vd. nota 78 no capítulo «*Diapsalmata*».



sente, mas também no tempo futuro; então, temos uma formação de infelizes. Se observarmos a individualidade recordadora, então, também assim acontece. Se é capaz de se tornar presente no tempo passado, em sentido rigoroso, então, não é infeliz; mas se não for capaz, mantendo-se antes ela própria sempre ausente num tempo passado, então, temos uma formação de infelizes.

A recordação é preferencialmente o elemento específico dos infelizes, o que é óbvio, porque o tempo passado tem a assinalável qualidade de já ter passado, e o tempo futuro, a de que há-de vir, e é pois possível dizer, em certo sentido, que o tempo futuro está mais perto do presente do que está o passado. Ora, para que a individualidade esperançosa venha a tornar-se presencial no tempo futuro, para ela este tem de conter realidade[15], ou melhor, tem de para ela constituir realidade; para que a individualidade recordadora venha a tornar-se presencial no tempo passado, este tem de para ela conter realidade. Mas quando a individualidade esperançosa quer ter esperança num tempo futuro, o qual não possui para ela nenhuma realidade, ou quando a individualidade recordadora quer recordar um tempo que realidade nenhuma conteve, então, obtemos as individualidades infelizes propriamente ditas. Acerca da primeira, não haveria de crer-se que fosse possível, ou que fosse dada como pura loucura; entrementes não é assim, visto que bem pode a individualidade esperançosa não ter esperança em algo que para ela não tenha realidade, porém, tem esperança em algo que ela própria não sabe se poderá realizar-se. Quando designadamente uma individualidade, na medida em que perde a esperança, em vez de se tornar uma individualidade recordadora, quiser tornar-se uma individualidade esperançosa, então, obtemos uma formação |218| desse tipo. Quando uma individualidade, na medida em que perde a recordação, ou na medida em que nada tem para recordar, não quiser tornar-se uma individualidade esperançosa, mas antes quiser continuar a ser uma individualidade recordadora, então, temos uma formação de infelizes. Assim, se um indivíduo se perdesse na Antiguidade ou na Idade Média, ou em qualquer outra época, mas de molde a que essa época contivesse para ele uma dada realidade, ou se ele se perdesse na sua própria infância ou juventude, mas de molde a que a infância ou a juventude contivesse para ele uma realidade irrefutável, então, ele não seria propriamente uma individualidade infeliz em sentido rigoroso. Inversamente, se eu imaginasse um homem que nem sequer tivesse tido infância pró-

15 Neste parágrafo, todas as ocorrências de «realidade» correspondem no original ao termo dinamarquês «*Realitet*». Vd. as ocorrências assinaladas nas notas 39 e 44 do capítulo «A Rotação de Culturas», e também outras ocorrências esparsas, assinaladas nas notas 32 e 44 do capítulo «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno», na nota 65 do capítulo «Silhuetas», e nas notas 68, 69 e 105 em «Diário do Sedutor».

pria, visto que esta idade da vida passara por ele sem significação propriamente dita, mas que, ao tornar-se agora, por exemplo, professor de crianças, descobrisse tudo o que de belo a infância encerra, e que quisesse agora recordar a sua própria infância, olhando sempre fixamente para trás, era decerto um exemplo justificadamente adequado. Olhando para trás, acabaria então por chegar a descobrir a significação daquilo que já passara por ele, e que entretanto queria recordar na sua significação. Se eu imaginasse um homem que, tendo vivido sem apreender a alegria ou os prazeres da vida, no instante da morte abrisse agora os olhos para tal, imaginaria eu que ele não morria, o que seria a maior das venturas, mas que ressuscitava sem que por isso voltasse a viver; decerto que tal homem poderia deveras ser tido em consideração, ao colocar-se a questão de saber quem foi o mais infeliz.

As individualidades infelizes na esperança nunca têm consigo o doloroso, como acontece com as individualidades infelizes na recordação. As individualidades esperançosas têm sempre uma desilusão mais festiva. Por conseguinte, será sempre de procurar o mais infeliz entre as individualidades infelizes da recordação.

Queremos entretanto avançar, vamos imaginar agora uma combinação, no mais rigoroso dos sentidos, das duas formações de infelizes aqui descritas. As individualidades esperançosas infelizes não podiam ser presenciais a si mesmas, à semelhança do que acontece com as individualidades infelizes recordadoras. A combinação só pode ser esta: aquilo que a impede de ser presencial na sua esperança é a recordação, e aquilo que a impede de ser presencial na recordação é a esperança. Por um lado, isso reside no facto de o infeliz ter continuamente esperança no que haveria de ser recordado; a sua esperança é continuamente desiludida, mas enquanto é desiludida, ele descobre que isso não pode advir do facto de o objectivo ser empurrado de cada vez para mais longe, mas sim do facto de o objectivo já ter passado, ou de já ter sido vivido, ou de haver de ter sido vivido, e ter assim transitado para a recordação. Por outro lado, ele recorda-se continuamente daquilo em que haveria de ter esperança, dado que, no seu pensamento, já recolheu o futuro, viveu-o em pensamento, e recorda o vivido |219| em vez de haver de ter esperança nisso. Aquilo em que, portanto, ele tem esperança está atrás dele, aquilo que recorda está à sua frente. A sua vida não anda às arrecuas, mas em inversão numa dupla direcção. Depressa vai reparar na sua infelicidade, se bem que não se aperceba do lugar em que ela propriamente se encontra. Para que ele entretanto possa justificadamente ter oportunidade de sentir a infelicidade, intervém o mau entendimento que a cada instante troça dele de estranha maneira. No quotidiano, goza da honra de ser considerado como tendo os cinco alqueires bem medidos e, contudo, sabe que, se quisesse explicar a um único homem como nele se encadeiam propriamente as coisas, iriam dá-lo por louco. Seria coisa de dar com alguém em louco e, no entanto, ele não enlouquece, e



é esta precisamente a sua infelicidade. A sua infelicidade é ter vindo demasiado cedo ao mundo e por esse motivo chegar sempre demasiado tarde. Encontra-se sempre muito perto de objectivo, e no mesmo instante fica longe dele, descobre então que aquilo que agora o faz infeliz, porque tem esse objectivo, ou porque ele está assim, é precisamente aquilo que o teria feito feliz há alguns anos, se o tivesse tido, ao passo que ficou infeliz porque não o teve. A sua vida não possui qualquer significação, tal como Anceu[16], de quem é uso e costume dizer-se que nada se sabe acerca dele, excepto aquilo que deu ocasião ao ditado:

πολλα μεταξυ πελει κυλικος και χειλεος ἀκρου[17],

como se isto não fosse mais do que suficiente. A sua vida nenhum sossego conhece e conteúdo nenhum contém, ele não é presencial em si mesmo no instante, não é presencial em si mesmo no tempo futuro, pois o futuro foi vivido, não é presencial em si mesmo no tempo passado, pois o passado ainda não chegou. Tal como Latona[18], é perseguido em círculos até à escuridão dos Hiperbóreos[19], até à luminosa ilha do Equador, e não consegue chegar a dar à luz, e permanece sendo uma parturiente. Abandonado a si próprio no mundo vazio, não tem qualquer contemporaneidade à qual se possa ligar, nenhum passado pelo qual possa ansiar, pois o seu passado ainda não chegou, nenhum futuro no qual possa ter esperança, pois o seu futuro já passou. Sozinho, tem o mundo inteiro pela frente, como o tu com o qual está em conflito, visto que todo o resto do mundo é para ele apenas uma única pessoa, e esta pessoa, este amigo inseparável e inoportuno, é o mau entendimento. Não consegue envelhecer, pois nunca foi novo; não consegue ser jovem, pois já envelheceu; de um certo modo, não consegue morrer, pois efectivamente não viveu; não lhe é possível viver de um outro modo, pois efectivamente já |220| morreu; não consegue amar, pois o amor[20] é sempre presencial, e não possui qualquer tempo presente, qualquer tempo futuro, qualquer tempo passado e, sendo embora uma natureza simpatética, odeia o mundo apenas porque o ama; não possui qualquer paixão, não porque tenha falta de paixão, mas porque tem no mesmo instante a paixão

16 Anceu, filho de Neptuno, viu cumprida a profecia de que nunca provaria o vinho da sua própria vinha; prestes a erguer o cálice, ao ouvir que se aproximava um javali, partiu para o caçar, e morreu nessa mesma caçada. Edição consultada pelo autor: Paul Friedrich A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Novo Dicionário Mitológico], vols. I-II, revisão de Friedrich Gotthilf Klopfer, Leipzig, Sorau, 1821; vol. I, p. 194.

17 Em grego no original: «há muita distância entre a taça e o rebordo dos lábios».

18 Vd. nota 64 no capítulo *«Diapsalmata»*.

19 Segundo a mitologia grega, os Hiperbóreos habitavam nas regiões setentrionais da Terra.

20 Aqui, *«Kjærlighed»*, tal como na frase conclusiva do antepenúltimo parágrafo deste capítulo.

contrária, não tem tempo para nada, não porque o seu tempo esteja cheio de outras coisas, mas porque não tem tempo de espécie alguma; é impotente, não porque lhe faltem as forças, mas por ser a sua própria força a fazer com que fique impotente.

No entanto, em breve estará o nosso coração suficientemente endurecido, e tapados os nossos ouvidos, se bem que não se fechem. Ouvimos a voz sensata da ponderação, disponhamo-nos a apreciar a eloquência da paixão, concisa, enérgica, como acontece com toda a paixão.

Eis uma jovem rapariga. Queixa-se de que o seu amado lhe foi infiel. É coisa sobre a qual não é possível reflectir muito. Mas só a ele amava no mundo inteiro, amava-o com toda a sua alma, com todo o seu coração e com todo o seu pensamento[21] — então, pode deveras recordar e sentir pesar.

É um ente real ou é uma imagem, é um ente vivo que está a morrer, ou um morto que vive — é Níobe[22]. Tudo perdeu de uma só vez; perdeu aquilo a que deu vida, perdeu o que a vida lhe deu! Levantai os olhos para ela, caros συμπαρανεκρωμενοι, ergue-se um pouco mais alto do que o mundo, como uma lápide tumular sobre uma sepultura. Mas esperança alguma lhe acena, futuro algum a demove, perspectiva alguma a tenta, esperança alguma a inquieta — desesperançada, ergue-se petrificada na recordação; foi infeliz por um instante, no mesmo instante ficou feliz, e nada poderá retirar-lhe a felicidade; e o mundo muda, mas ela não conhece qualquer mudança, e o tempo chega, mas para ela não há qualquer tempo futuro a chegar.

Olhai, além, que bela reunião! Uma dada geração estende a mão à outra! É para uma bênção, para uma união fiel, para uma dança alegre? É a linhagem repudiada de Édipo, e a desgraça propaga-se e atinge a que vem por último — é Antígona. E, no entanto, sentem pesar por ela; o pesar de uma

21 Marcos, 12:30: «Amarás pois ao Senhor teu Deus, de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu entendimento, e de todas as tuas forças: este é o primeiro mandamento.»

22 O episódio mitológico é narrado por Homero na *Ilíada*, canto XXIV, vv. 602-617: «Nem Níobe de belas tranças descurou a comida, / apesar de doze filhos lhe terem morrido no palácio / seis filhas e seis filhos vigorosos. / Aos mancebos matou Apolo com o arco de prata, / encolerizado contra Níobe; às donzelas, Ártemis, a archeira, / porque Níobe se medira com Leto do belo rosto, / dizendo que a deusa gerara só dois filhos, mas ela gerara muitos. / Por isso, dois embora fossem, mataram-nos a todos. / Durante nove dias jazeram no próprio sangue, pois ninguém / havia para os sepultar: o Crónida transformara o povo em pedra. / Mas no décimo dia os deuses celestiais os sepultaram. / E Níobe lembrou-se da comida, pois estava cansada de chorar. / Agora algures nos rochedos, nas montanhas solitárias, / no Sípilo onde dizem estar os leitos das ninfas divinas, / elas que dançam em torno da corrente de Aqueloo, / aí está ela, uma pedra, cismando nas tristezas vindas dos deuses», in Homero, *Ilíada*, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, 2005, pp. 492-493.



linhagem é bastante para uma vida humana. Virou as costas à esperança, trocou a sua instabilidade pela fidelidade da recordação. Que assim sejas feliz, querida Antígona! Desejamos-te uma vida longa, tão significativa quanto um suspiro profundo. Oxalá nenhum esquecimento venha roubar-te alguma coisa! Que a amargura quotidiana do pesar te seja concedida em abundância!

|221| Uma figura vigorosa aparece, mas esse não está todavia sozinho, tem então amigos, como aparece ele aqui? É o patriarca do pesar, é Job[23] — e os seus amigos. Perdeu tudo, mas não com um só golpe; pois o Senhor tirou, e o Senhor tirou, e o Senhor tirou. Os amigos ensinaram-no a apreciar a amargura da perda; pois o Senhor deu, e o Senhor deu, e até uma esposa incompreensiva como dote o Senhor deu[24]. Perdeu tudo, pois aquilo que conservou está fora do nosso interesse. Honra lhe seja feita, caros συμπαρανεκρωμενοι, pelos seus cabelos grisalhos e pela sua infelicidade. Perdeu tudo; mas tudo havia possuído.

Tem o cabelo desgrenhado, a cabeça inclinada, o rosto caído, a alma preocupada. É o pai do filho pródigo. Como Job, perdeu o que de mais querido tinha no mundo, não foi todavia o Senhor que o levou, mas sim o inimigo; não o perdeu, mas perdeu-o; não foi levado para longe dele, mas desapareceu. Não fica sentado em casa junto ao lume, a penitenciar-se; levantou-se e saiu de casa, tudo largou para procurar o perdido; procura agarrá-lo, mas o seu braço não lhe chega perto, grita por ele, mas a sua voz não o alcança. Contudo, tem esperança, mesmo que por entre lágrimas, avista-o, mesmo que por entre a neblina, alcança-o, mesmo que seja na morte. A sua esperança envelheceu-o, e nada o prende ao mundo a não ser a esperança para a qual vive. O seu andar está cansado, os olhos escurecidos, o corpo procura repouso, a sua esperança vive. O cabelo está branco, o corpo decrépito, o andar estancou, o coração dilacera-se, a sua esperança vive. Levantai-o, caros συμπαρανεκρωμενοι, ele foi infeliz.

Quem é a pálida figura, desvigorada como uma sombra de um morto! O seu nome foi esquecido, decorreram muitos séculos desde esses dias. Era um jovem, estava entusiasmado. Buscava o martírio. Em pensamento, via-se pregado na cruz, o céu abrindo-se; mas a realidade era-lhe demasiado

23 Job, 1:21: «E disse: Nu saí de dentro do ventre de minha mãe, e nu tornarei para lá; o Senhor o deu, e o Senhor o tomou, bendito seja o nome do Senhor.» Para um tratamento posterior do padecimento de Job, vd. igualmente *A Repetição*, SV1, vol. III, pp. 231-233, 241-248, e SKS, vol. 4, pp. 66-67, 75-80; tradução portuguesa: pp. 103-105, 114-121.

24 Job, 2:9-10: «Então sua mulher lhe disse: Ainda reténs a tua sinceridade? Amaldiçoa Deus, e morre. / Mas ele lhe disse: Como fala qualquer doida, assim falas tu; receberemos o bem de Deus, e não receberíamos o mal? Em tudo isto, não pecou Job com os seus lábios.»

pesada, a exaltação desapareceu, negou o seu Senhor e negou-se a si mesmo. Queria carregar o mundo, mas acabou sucumbindo-lhe; a sua alma não foi esmagada, nem destruída, foi rasgada, o espírito tolheu-se, a alma paralisou-se-lhe. Felicitai-o, caros συμπαρανεκρωμενοι, ele foi infeliz. E contudo, acabou por ser feliz, tornou-se aquilo que desejava tornar-se, tornou-se mártir, apesar de o seu martírio não ter sido aquele que ele havia querido, ser pregado numa cruz ou lançado às feras, mas antes ter sido queimado em vida, consumindo-se lentamente num lume brando.

|222| Ali sentada, está uma jovem rapariga, tão pensativa. O seu amante foi-lhe infiel — é coisa sobre a qual não consegue reflectir. Jovem rapariga, observa os rostos sérios da assembleia, ouviram infelicidades das mais terríveis, as suas almas sequiosas exigem ainda maiores. Sim, mas eu amava-o, só a ele amava no mundo inteiro, amava-o com toda a minha alma, com todo o meu coração e com todo o meu pensamento[25] — Já antes ouvimos tal coisa uma vez, não fatigueis o nosso impaciente anseio; podes até recordar e sentir pesar. — Não, não sou capaz de sentir pesar, pois que talvez ele me tenha sido infiel, talvez não se tratasse de um impostor — Como podes tu não sentir pesar? Aproxima-te, escolhida entre as jovens, perdoa ao teu severo examinador que tenha querido repelir-te por um instante — Não consegues sentir pesar — Então podes deveras ter esperança — Não, não posso ter esperança; pois ele era um enigma. Bem, minha filha, entendo-te, ergues-te alto na escala da infelicidade; observai-a, caros Συμπαρανεκρωμενοι, ela como que quase plana sobre o cume da infelicidade. Contudo, tens de te dividir, tens de ter esperança durante o dia, e pesar durante a noite, ou ter pesar durante o dia e esperança durante a noite. Sê orgulhosa, pois da felicidade nunca se há-de ter orgulho, mas da infelicidade, sim. Não és certamente a mais infeliz, mas não sois vós de opinião, caros Συμπαρανεκρωμενοι, que lhe concedamos um honroso *accessit*[26]? Não lhe poderíamos atribuir a sepultura, mas o lugar que lhe estivesse mais próximo, sim.

Ei-lo, pois, o enviado do reino dos suspiros, o favorito escolhido do sofrimento, o apóstolo do pesar, o silencioso amigo da dor, o infeliz amante da recordação, no seu recordar, confundido pela luz da esperança, na sua esperança, desiludido pelas sombras da recordação. Pesa-lhe a cabeça, cedem-lhe os joelhos e, contudo, só pode repousar em si mesmo. Está esgotado e todavia cheio de vigor, os seus olhos não parecem ter vertido lá-

25 Deuteronómio, 6:5: «Amarás, pois, o Senhor teu Deus, de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu poder»; vd. igualmente Mateus, 22:37: «E Jesus disse-lhe: Amarás o senhor, teu Deus, de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu pensamento.»

26 Em latim no original, termo que designa habitualmente a concessão de um prémio ou classificação digna de menção honrosa.



grimas, mas antes ter sorvido muitas e, contudo, arde neles um fogo que poderia devorar o mundo inteiro, porém, no seu próprio peito, não há centelha de pesar; está dobrado e, no entanto, a sua juventude augura-lhe uma longa vida, os seus lábios sorriem ao mundo que erradamente o entende. Erguei-vos, caros Συμπαρανεκρωμενοι, inclinai-vos, ó testemunhas do pesar, nesta hora solene. Saúdo-te, grande desconhecido, cujo nome não conheço, saúdo-te com o teu título honorífico «o mais infeliz». Recebe aqui na tua casa a saudação da comunidade dos infelizes, recebe a saudação junto à entrada desta humilde e modesta morada, a qual é afinal mais altiva do que todos os palácios do mundo. Vê, a pedra já foi removida, a sombra da sepultura espera-te na sua deliciosa frescura. No entanto, talvez não seja tempo ainda, e o caminho seja longo; mas prometemos-te que nos reuniremos aqui mais vezes |223| para te invejar a felicidade. Então, aceita o nosso desejo, um bom desejo: oxalá ninguém te entenda, mas todos te invejem; oxalá amigo nenhum a ti se junte, oxalá nenhuma rapariga te ame, oxalá nenhuma secreta simpatia pressinta a tua dor solitária; oxalá nenhum olhar vislumbre o teu distante pesar; oxalá nenhum ouvido perscrute o teu suspiro furtivo! Ou se a tua altiva alma desdenhar de tais desejos compassivos, se desprezar o alívio, oxalá então as jovens te amem, oxalá as grávidas na sua angústia a ti recorram; oxalá as mães tenham em ti esperança, oxalá os moribundos procurem junto de ti consolação; oxalá os jovens a ti se juntem, oxalá os homens em ti se apoiem; oxalá os anciãos a ti se agarrem como a um bordão — oxalá todo o mundo acredite que reúnes condições para o fazer feliz. Então, que tenhas uma boa vida, tu, o mais infeliz! Todavia, que digo eu: «o mais infeliz»; deveria antes dizer «o mais feliz», pois esta é precisamente a sepultura da felicidade, a qual ninguém pode conceder a si mesmo. Vede, a linguagem rompe-se, e o pensamento confunde-se; pois quem pode ser o mais feliz a não ser o mais infeliz, e quem é o mais infeliz, a não ser o mais feliz, e o que é a vida, mais do que insânia, e a fé mais do que loucura, e a esperança mais do que os últimos momentos do condenado, e o amor mais do que vinagre na ferida.

Desapareceu, e encontrámo-nos novamente diante da sepultura vazia. Então, queremos desejar-lhe paz, repouso e restabelecimento, e toda a felicidade possível, e uma morte rápida, e um esquecimento eterno, e nenhuma rememoração, não vá a lembrança dele vir a fazer infeliz um outro.

Levantai-vos, caros Συμπαρανεκρωμενοι! A noite já passou, o dia começa de novo a sua incansável actividade e, ao que parece, nunca se cansando de sempre se repetir eternamente[27].

27 Eclesiastes, 1:1-11, em especial os versículos 5 e 9, respectivamente: «E nasce o sol e põe-se o sol, e volta ao seu lugar de onde nasceu»; e «O que foi, isso é o que há-de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer: de modo que nada há de novo debaixo do sol».

# *O Primeiro Amor*[1]

Comédia em Um Acto de Scribe,
Traduzida por J. L. Heiberg[2]

Este artigo havia de ter sido, de modo determinado, dado à estampa num periódico, *Frederik Unsmann*[3] determinara a sua publicação dentro de determinados prazos. Ai, o que são afinal todas as determinações humanas!

1 *Den første Kjærlighed. Lystspil i een Act* [O Primeiro Amor. Comédia em Um Acto] é o título da tradução de J. L. Heiberg de uma das comédias de maior sucesso de Eugène Scribe, *Les premières amours ou Les souvenirs d'enfance* [Os Primeiros Amores ou As Recordações da Infância], estreada em 1825 e publicada em *Œuvres complètes*, Paris, 1841, vols. I-V; vol. IV, pp. 215-230. A tradução para dinamarquês subiu ao palco a 10 de Junho de 1831, contando-se oitenta representações no período compreendido entre 1831 e 1855. A peça foi inicialmente publicada nos cadernos de repertório do Teatro Real de Copenhaga: *Den første Kjærlighed. Lystspil i een Act*, tradução de Johan Ludvig Heiberg, Copenhaga: Jens Hostrup Schultz, 1832; *Repertoire* n.º 45, parte 7; doravante, *Den første Kjærlighed*.

2 Sobre Heiberg, vd. nota 128 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

3 Nome fictício. Henning Fenger considera que este capítulo é o mais antigo de todos os escritos reunidos em *Ou—Ou*; o mesmo autor aponta as seguintes publicações como podendo ser aquela a que o autor alude na epígrafe: *Nordisk Ugeskrift* [Semanário Nórdico], com direcção de P. F. Barfod e de P. L. Møller, do qual foram publicados vinte e seis números em 1836, o que situaria o conhecimento entre Kierkegaard e P. L. Møller dez anos antes do caso conhecido por «Caso de *O Corsário*»; poderia, contudo, tratar-se de *Søndagsbladet* [A Folha dos Domingos], dirigido por H. P. Holst, entre Janeiro e Março de 1835. Fenger afasta a possibilidade de se tratar de qualquer das publicações de J. L. Heiberg, dado que a publicação de *Kjøbenhavns flyvende Post* [Correio Volante de Copenhaga] não obedecia a periodização regular, e ainda menos pré-anunciada; por seu lado, o conteúdo do presente ensaio não corresponde ao perfil dos artigos publicados em *Perseus*, periódico de cariz filosófico. Vd. Henning Fenger, *Kierkegaard, the Myths and their Origins. Studies in the Kierkegaardian Papers and Letters*, tradução de George C. Schoolfield, New Haven e Londres: Yale University Press, 1980, pp. 11-12.



Quem já alguma vez sentiu inclinação para a produtividade também notou com certeza uma pequena circunstância acidental e exterior que se torna *a ocasião* da produção propriamente dita. Só os autores que, de uma maneira ou de outra, elegeram para seu último propósito aquilo que os entusiasma viriam porventura negá-lo. Seria entretanto em seu próprio prejuízo, pois ver-se-iam dessa maneira privados dos pólos extremos da verdadeira e saudável produtividade. Um deles é nomeadamente designado pelo tradicional nome de invocação das musas, e o outro é a ocasião. — A expressão «invocação das musas» pode ocasionar um mau entendimento. Invocar a musa pode, em parte, significar designadamente que estou a chamar a musa e, em parte, que a musa chama por mim. Qualquer autor que seja ou suficientemente ingénuo para acreditar que tudo depende da íntegra vontade, do empenho e do esforço, ou suficientemente desavergonhado para pôr à venda as produções do espírito, não deixará que haja falta de invocação fervorosa ou de insistência desaforada. Por esta via, nada de grande é entretanto alcançado, pois aqui ainda se aplica o que já *Wessel*[4] havia dito em relação ao deus do gosto, «que todos invocam», e que «tão raramente vem». Ao invés, se pensarmos nesta expressão como sendo a musa a chamar-nos, não me refiro a nós, mas aos visados, então, o caso adquire outra significação. Enquanto os autores que chamam pela musa também embarcam sem que ela tenha chegado, em contrapartida, os aqui por último referidos encontram-se numa outra situação embaraçosa, na medida em que necessitam de mais um momento, para que aquilo que se tornou uma determinação interior possa tornar-se uma determinação exterior: este momento é aquilo a que tem de

4 Johan Herman Wessel (1742-1785), escritor satírico, autor do poema «*Om en Jødepige*» [«Sobre Uma Rapariga Judia»], in *Samlede Skrifter* [Escritos Reunidos], vols. I-II, Copenhaga, 1787; vol. II, p. 130; lê-se no poema: «*Du alle skjaldes Gud, / og Vittighedens Dommer, / som kaldes paa saa tidt, / og som saa sielden kommer*», i. e., «Oh, tu, deus de todos os bardos, / e juiz da facécia, / que tantas vezes és chamado / e tão poucas vezes vens.»

chamar-se a ocasião. Tendo em conta, designadamente, que a musa chamou por eles, lhes acenou de fora do mundo, limitam-se agora a escutar-lhe a voz, e abre-se-lhes a riqueza do pensamento, mas de um modo tão avassalador que, apesar de cada palavra ser clara e vívida, acaba por ser afinal como se não fosse propriedade sua. Quando a consciência regressou então de novo a si própria de modo a apropriar-se de todo o conteúdo, então, dá-se o instante que contém em si mesmo a possibilidade de uma existência autêntica e, no entanto, falta-lhe algo; |228| falta-lhe, designadamente, a ocasião, a qual é tão necessária, se assim quisermos, se bem que noutro sentido seja infinitamente insignificante; assim se comprazeram os deuses a ligar entre si as maiores contradições[5]. Este é um segredo que a realidade possui, escândalo para os Judeus, e loucura para os Gregos[6]. A ocasião é sempre o casual, e reside aqui o enorme paradoxo de o casual ser, acima de tudo, absolutamente tão necessário quanto o necessário. Em sentido ideal, a ocasião não é o casual, tal como acontece quando penso o casual em significação lógica; mas a ocasião com a significação de *fetichisme* é o casual e, no entanto, nesta sua casualidade, é o necessário.

Ora, no que diz respeito ao que é uso e costume chamar ocasião, reina por lá uma grande confusão. Em parte, vê-se excessivamente muito e, em parte, excessivamente pouco. Qualquer produtividade que esteja dentro das determinações da trivialidade — e valha-nos Deus, esta produtividade está particularmente na ordem do dia — perde de vista tanto a ocasião quanto o entusiasmo. Por isso, uma produtividade deste tipo também opina, o que pode ser admissível, que fica igualmente bem a qualquer época. Por conseguinte, perde completamente de vista a significação da ocasião, ou seja, vê em tudo uma ocasião, é como uma pessoa conversadora que nas coisas mais díspares vê uma ocasião, tanto naquelas de que já se ouviu falar, como naquelas de que não se ouviu falar, vê uma ocasião para nelas se envolver, ou envolver a sua história. Mas por esta via perde-se o *punctum saliens*[7]. Por outro lado, há uma produtividade que fica fascinada pela ocasião. Do primeiro tipo, pode dizer-se que vê em tudo uma ocasião e, do segundo, que vê tudo na ocasião. Designa-se, deste modo, a grande comunidade de autores de ocasião, dos poetas de ocasião em sentido mais profundo, até aos que em sentido mais estrito vêem tudo na ocasião, e que por isso empregam o

5 Provável alusão às considerações de Sócrates sobre a proximidade das sensações de prazer e de dor. Vd. Platão, *Fédon*, 60b-c. Em português: Platão, *Fédon*, introdução, versão do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1983, p. 4.

6 I Coríntios, 1:23: «Mas nós pregamos a Cristo crucificado, que é escândalo para os judeus, e loucura para os gregos.»

7 Em latim no original: «ponto saliente».



mesmo verso, a mesma fórmula, tendo todavia esperança de que, para os visados, a ocasião venha a ser uma ocasião suficiente para uns honorários consentâneos.

A ocasião, a qual nesta qualidade é agora o inessencial e o casual, nos nossos tempos, é capaz de por vezes proceder a ensaios no *revolutionaire*. A ocasião desempenha amiúde o papel de senhor e mestre; inclina a balança, faz do produto ou do produtor alguma coisa, ou reduz ambos a nada, tudo conforme ela quer. O poeta espera que a ocasião traga entusiasmo, ou vê com espanto que não é praticável, ou produz alguma coisa que ele no mais íntimo de si mesmo considera insignificante |229| e, ao ver agora que a ocasião, destas coisas, faz tudo, vê-se honrado e distinguido de todos os modos possíveis, e reconhece para consigo que tem de agradecê-lo a uma ocasião. Fixam pois os olhos na ocasião, aqueles que representámos no parágrafo precedente, perdem-na de vista e, por isso, acabam sempre por não ser chamados em qualquer dos sentidos. Dividem-se propriamente em duas classes, aqueles que até sugerem que uma ocasião é necessária, e aqueles que nem sequer se fazem notar por fazerem isso. É óbvio que ambas as partes assentam numa sobrevalorização infinita do seu próprio valor. Quando alguém traz constantemente na boca expressões, tais como «ocorre-me nesta ocasião», «sou levado a pensar nesta ocasião», etc., pode sempre ter-se a certeza de que um indivíduo destes vai por mau caminho, no que a si mesmo diz respeito. Até na mais significativa das coisas, vê amiúde tão-somente uma ocasião para fazer introduzir a sua migalha de comentário. Aqueles que nem sequer sugerem a importância da ocasião podem ser considerados como menos vaidosos, mas como mais doidos. Sem olhar para a direita ou para a esquerda, desfiam infatigavelmente o delgado fio da sua tagarelice, produzindo na vida, com a sua conversa e com a sua escrita, efeito idêntico ao do moinho no conto de fadas em que se diz: «enquanto tudo isto acontecia, o moinho fazia zás-pás, zás-pás»[8].

Não obstante, mesmo a produção mais perfeita, mais profunda e mais significativa tem uma ocasião. A ocasião é essa fina e quase invisível teia de aranha da qual o fruto está suspenso. Conquanto às vezes pareça, por isso, que o essencial se mostra como ocasião, então, na generalidade, é um mau entendimento, dado que em tal caso constitui apenas um seu ângulo particular. Se não me quiserem dar razão neste ponto, tal resultará do facto

8 Trata-se do conto *Von dem Machandelboom* [Sobre o Zimbreiro], recolhido pelos irmãos Grimm. Edição consultada pelo autor: *Kinder-und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm* [Contos para as Crianças e para a Família Reunidos pelos Irmãos Grimm], vols. I-III, Berlim, 1819-22, n.º 47; vol. I, p. 236. Brüder Grimm, *Kinderund Hausmärchen*, vols. 1-3, Ausgabe letzter Hand mit den Originalbemerkungen der Brüder Grimm, Stuttgart, Philipp Reclam, 1980 (2001); vol. 3, pp. 89-91.

de se confundir o fundamento e a causa[9] com a ocasião. Ora, se alguém assim me perguntasse: «qual é a ocasião de todos estes comentários?», e se se desse por satisfeito por eu responder: «a seguinte», então, acabaria por ser culpado e por permitir que eu fosse culpado de uma tal confusão. Ao invés, se eu levasse com muito rigor a palavra «ocasião» na sua pergunta, estaria muito certo da minha parte responder: «não há ocasião nenhuma». Em relação às partes singulares do todo, seria designadamente uma irrazoabilidade exigir aquilo que se está no direito de exigir em relação ao todo. Hajam designadamente estes comentários de impor a exigência de uma ocasião e, então, teriam de constituir em si um pequeno todo arredondado, o qual viria a ser um ensaio egoísta da parte deles.

É assim que a ocasião é da maior significação no que diz respeito a qualquer |230| produção, sim, é aquilo que propriamente inclina a balança no que diz respeito ao verdadeiro valor estético da produção. Falta sempre qualquer coisa às produções sem nenhuma ocasião, não algo fora de si mesmas, pois, apesar de a ocasião também aí caber, não cabe aí todavia num outro sentido, falta-lhes antes algo em si mesmas. A uma produção, na qual a ocasião seja tudo, falta por seu turno alguma coisa. Ou seja, a ocasião não é produtiva positivamente, é antes produtiva negativamente. Uma criação é uma produção de nada, a ocasião, em contrapartida, é o nada que permite que tudo apareça. Pode lá haver toda a riqueza do pensamento, a plenitude da ideia e, contudo, faltar a ocasião. Por via da ocasião, portanto, não advém algo de novo, mas por via da ocasião tudo vem. A modesta significação da ocasião está também expressa na própria palavra.

Ora há muita gente que não consegue perceber isto, mas isso tem que ver com o facto de não terem qualquer pressentimento do que é propriamente uma produção estética. Um procurador sabe escrever a sua alegação, e um comerciante a sua correspondência, etc., sem pressentir o mistério que trespassa na palavra «ocasião», pese embora comece da seguinte forma «por ocasião do vosso muito honrado».

Talvez haja um ou outro indivíduo que me conceda razão no que aqui foi desenvolvido, e que concorde com a sua significação para a produção poética, mas ficariam agora muitíssimo admirados se eu aplicasse algo parecido com isto no que diz respeito a recenseadores e críticos. E não obstante, creio que é precisamente aqui da máxima importância, e que o facto de se ter perdido de vista a significação da ocasião esteve na origem de, na generalidade, as recensões serem tão mal feitas quanto simples trabalhos de amanuense. No mundo da crítica a ocasião adquire uma significação potenciada. Por isso, apesar de se ouvir bastantes vezes falar de ocasião nas recensões críticas, vê-se, contudo, até de olhos fechados, quão pouca é a informação

9 Vd. Platão, *Fédon*, 97b-99b. Em português: *Fédon*, pp. 101-103.



conhecida sobre o modo como as coisas estão aí encadeadas. O crítico não parece precisar da invocação da musa, visto que não é de todo uma obra poética o que ele produz; mas se não precisa da invocação da musa, também não precisa da ocasião. No entanto, a significação do velho ditado não haveria de ser esquecida: só pelos seus pares são os pares entendidos[10].

Ora, aquilo que constitui objecto de observação para o estético é seguramente o que já está concluído, e não lhe compete produzir, como ao próprio poeta. Apesar disso, a ocasião mantém a mesma significação. O estético |231| que considera a estética como sua profissão, e que na sua profissão vê, por seu turno, a genuína ocasião, está *eo ipso* perdido. Com isto, de modo algum ficará dito que ele pode deveras desempenhar aptidões em separado; mas não apreendeu o segredo que há em toda a produção. Tem sobretudo muito de autocrata pelagiano[11] para que, imbuído de uma admiração infantil, consiga regozijar-se com o que há de curioso no facto de, por assim dizer, serem potências estrangeiras a produzir aquilo que os homens pensam pertencer-lhes: designadamente, o entusiasmo e a ocasião. O entusiasmo e a ocasião são inseparáveis um do outro; trata-se de uma formação que se encontra bastantes vezes no mundo reunindo sempre o grande, o elevado, sempre na companhia de uma pequena personagem buliçosa. Uma personagem deste tipo constitui a ocasião, uma personagem a quem, aliás, não tiraríamos o chapéu, que não ousa descerrar a boca se estiver entre convivas elegantes, mas que fica calada com um sorriso malicioso, divertindo-se consigo mesma, sem deixar transparecer o motivo do sorriso, ou o facto de saber quão importante, quão indispensável ela é; e, ainda menos, uma personagem que houvesse de deixar-se envolver numa disputa a este respeito, pois sabe muito bem que de nada serviria, e que iriam simplesmente agarrar qualquer ocasião para a humilhar. A ocasião é sempre de uma natureza equívoca deste tipo, e tanto servirá de muito a um homem negá-lo, querendo libertar-se deste espinho na carne[12], quanto querer sentar a ocasião no trono, já que fica muito mal de púrpura e de ceptro na mão, e vê-se prontamente que não nasceu para reinar. Este desvio encontra-se entretanto muito por perto, e são frequentemente as melhores cabeças que por ele atalham. Quan-

10 Vd. nota 21 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical», e nota 80 em «*Diapsalmata*».

11 Vd. nota 19 no capítulo «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno».

12 II Coríntios, 12:9-10: «E disse-me: A minha graça te basta, porque o meu poder se aperfeiçoa na fraqueza. De boa vontade, pois, me gloriarei nas minhas fraquezas, para que em mim habite o poder de Cristo. / Pelo que sinto prazer nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias, por amor de Cristo. Porque, quando estou fraco, então sou forte.» Vd. *Pæl i Kjødet* [O Espinho na Carne], o segundo discurso do último livro de discursos edificantes, *Quatro Discursos Edificantes* de 1844, SV1, vol. V, pp. 106-123, e SKS, vol. 5, pp. 317-335.

do, designadamente, um homem tem um olhar sobre a vida que é bastante para ver a troça com que o ser eterno zomba do homem por via de uma coisa tão insignificante e subalterna, da qual quase se sente vergonha de falar em sociedade, de ser absolutamente parte de tudo, então, fica facilmente tentado a querer meter-se no que o ser eterno faz, e até a querer mesmo retribuir essa chalaça; e, na medida em que, tal como Deus, troça da grandeza do homem por via de a forjar na lei da ocasião, volta assim a troçar, ao fazer com que a ocasião seja tudo, e com que o outro momento seja uma idiotice e, por via disto, Deus torna-se supérfluo, e a representação de uma providência sábia torna-se loucura, e a ocasião, um patife que tanto lança o seu gracejo contra Deus, como contra o homem, então, toda a existência avança na senda do gracejo; um chiste, uma *charade*.

A ocasião é então, de uma só vez, o mais significativo e o menos significativo, o supremo e o ínfimo, o mais relevante o mais irrelevante. Sem a ocasião |232| nem sequer acontece propriamente nada e, no entanto, a ocasião nem faz parte do que acontece. A ocasião é a última categoria, a autêntica categoria de transição[13] da esfera da ideia para a realidade. A Lógica haveria de ponderar sobre isto. Pode deixar-se absorver tanto quanto quiser no pensamento imanente, precipitar-se do nada para dentro da forma mais concreta[14], nunca alcança a ocasião e, por isso, também nunca alcança a realidade. Na ideia, toda a realidade pode ficar concluída, sem a ocasião nunca se torna real. A ocasião é uma categoria da finitude, e para o pensamento imanente é impossível apreendê-la, para isso, é demasiado paradoxal. Vê-se também a partir disto como aquilo que resulta da ocasião é uma coisa completamente diferente da própria ocasião, o que é uma absurdidade para qualquer pensamento imanente. Mas também por isso a ocasião é a mais divertida, a mais interessante, a mais espirituosa de todas as categorias. Como um pardal, está em todo o lado e em lado nenhum. Circula pela vida como os elfos, invisível a todos os mestres-escola[15], cujos gestos se

13 «*Overgang*», correspondente ao alemão «*Übergang*». Vd. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 349, in *Werke*, vol. VIII, p. 548, *Jubiläums*, vol. IX, p. 574; e *Suhrkamp*, vol. IX, p. 429, em português: *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*, tradução de Artur Morão, vols. I-III, Lisboa: Edições 70, 1988-1992; vol. II, 1989, pp. 123-123; *Wissenschaft der Logik*, *Werke*, vol. III, pp. 105f e segs., *Jubiläums*, vol. IV, pp. 88-121; e *Suhrkamp*, vol. V, pp. 83-115.

14 Em Hegel, o concreto é a ideia em si, enquanto ideia que se actualiza na história e no pensamento. O abstracto, para além de englobar pensamentos e conceitos no domínio do universal, engloba igualmente particulares, desde que não representem a totalidade. Vd. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* [Lições sobre a História da Filosofia], in *Werke*, vol. XIII, p. 37; *Jubiläums*, vol. XVII, p. 53; e *Suhrkamp*, vol. XVIII, p. 43.

15 Alusão a uma peça de J. L. Heiberg, *Alferne* [Os Elfos], in *J. L. Heibergs Samlede Skrifter* [Escritos Reunidos de J. L. H.], vols. I-VII, Copenhaga, 1833-1841; vol. VI, 1836, pp. 1-90.



tornam por isso matéria inesgotável para o riso daquele que acredita na ocasião. Em si e para si, a ocasião nada é então e é tão-somente alguma coisa em relação ao que ocasiona e, em relação a isto, nada é propriamente. Assim que a ocasião fosse designadamente uma outra coisa que não nada, então, estaria numa relativa relação imanente com o que produz, e seria nesse caso fundamento[16] ou causa. Se não retivermos bem isto, então, tudo se confunde novamente.

Assim, se eu dissesse que a ocasião para a presente pequena recensão de uma peça de *Scribe* havia sido o magistral desempenho de que foi alvo, estaria a ofender a arte cénica, já que é certamente verdade que eu também poderia escrever uma recensão sem a ter visto exibida, sem ter visto um magistral desempenho, sim, até mesmo se eu tivesse visto um mau desempenho. Neste último caso, poderia antes designar o mau desempenho como a ocasião. Ora, ao invés, como eu a vi desempenhada de uma maneira perfeita, e a representação cénica torna-se pois muito mais do que ocasião, ela é para mim um momento muitíssimo importante na minha concepção, tendo servido ou para corrigir, ou para corroborar, ou para sancionar a minha intuição. Por isso, a minha piedade impede-me de designar a apresentação em palco como a ocasião, compele-me a ver nela algo mais, e a confessar que, sem ela, não teria porventura abarcado a peça por completo. Não estou de todo no caso da generalidade daqueles recenseadores suficientemente espertos, ou estúpidos, |233| que primeiro falam da peça e posteriormente do desempenho, em separado. Para mim, o próprio desempenho é a peça, não me canso de ficar encantado com ele numa perspectiva puramente estética, não me canso de ficar encantado com ele enquanto patriota. Se eu quisesse mostrar a um estrangeiro o nosso palco na sua plena glória, dir-lhe-ia: vai ver *O primeiro amor*[17]. Em *Fru Heiberg*[18], *Frydendahl*[19],

16 Para a diferenciação do conceito de fundamento em Hegel, vd. *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica], I; in *Werke*, vol. IV, pp. 75-76; *Jubiläums*, vol. IV, pp. 553--554; e *Suhrkamp*, vol. VI, pp. 82-83.

17 Em todas as ocorrências de «amor» contextualizadas no título da peça, ou em variantes desse título, o termo correspondente em dinamarquês é «*Kjærlighed*», termo que neste capítulo é mais frequente do que «*Elskov*». Doravante, no presente capítulo referem-se em nota apenas as ocorrências de «*Elskov*».

18 Johanne Luise Pätges Heiberg (1812-1890), esposa de J. L. Heiberg, actriz de primeira grandeza no teatro dinamarquês no século *XIX*. Da veneração e do reconhecimento público de que foi alvo encontra-se eco na produção kierkegaardiana no ensaio assinado pelo pseudónimo Inter et Inter, *Krisen og en Krise i i en Skuespillerindes Liv* [A Crise e Uma Crise na Vida de Uma Actriz], originalmente publicado no jornal *Fædrelandet* [A Pátria], n.º 188-191, de 24-27 de Julho de 1848; vd. SV1, vol. X, pp. 319-344, e SKS, vol. 14, pp. 93-107.

19 Peter Jørgen Frydendahl (1766-1836), actor da geração anterior a Johanne Luise Heiberg, admirado pela sua versatilidade.

*Stage*[20] e *Phister*[21], o palco dinamarquês possui um trevo de quatro folhas que aqui se mostra em toda a sua beleza. Queria chamar a esta reunião de artistas um trevo de quatro folhas e, no entanto, parece-me haver dito excessivamente pouco, pois que um trevo de quatro folhas distingue-se, contudo, pelo facto de quatro folhas de trevo comuns se encontrarem num único caule, mas o nosso trevo de quatro folhas possui a particularidade de cada uma das folhas singulares, mesmo cada uma na respectiva isolação, ser tão rara quanto um trevo de quatro folhas e, contudo, reunidas, estas quatro folhas criam por seu turno um trevo de quatro folhas.

Ora foi na ocasião da ocasião desta pequena crítica que eu, completamente de uma maneira geral, quis dizer alguma coisa sobre a ocasião, ou sobre a ocasião em geral. Aliás, ainda bem que eu já disse o que tinha para dizer, já que quanto mais reflicto sobre este assunto, tanto mais me convenço de que, em geral, nem sequer é possível dizer alguma coisa sobre ele, porque, em geral, não há qualquer ocasião. Longe disso, cheguei mais ou menos sensivelmente tão longe quanto eu chegara na altura em que comecei. O leitor não tem de ficar zangado comigo, a culpa não é minha, é da ocasião. Podia talvez pensar que eu deveria ter pensado o todo em profundidade antes de me sentar a escrever, e que não deveria ter começado a dizer alguma coisa que posteriormente viesse a mostrar-se como nada sendo. Creio, entretanto, que o leitor deve conceder a devida justiça ao meu procedimento, tendo em conta que, de uma maneira mais convincente do que é comum, ficou convencido de que a ocasião é uma coisa que nada é. Talvez ele venha mais tarde a pensar novamente nisto, quando se achar convencido de que não há outra coisa no mundo acerca da qual seja possível dizer muito, tendo dela a ideia de que é alguma coisa, e, uma vez isso dito, que todavia tenha então de mostrar-se na sua natureza como nada sendo. O que foi aqui então dito tem de ser considerado como uma superfluidade, como um frontispício supérfluo que não se encaderna, quando a obra é encadernada. Não sei de todo terminar de outra forma que não seja do incomparável modo lacónico com que eu vejo o professor *Poul Møller*[22]

20 Johan Adolph Gottlob Stage (1791-1845), da mesma geração de Frydendahl, famoso pela produção de um efeito irónico no seu desempenho.

21 Joachim Ludvig Phister (1807-1896), actor maior da mesma geração de Johanne Luise Heiberg, imbatível em comédia; Kierkegaard deixou um texto inédito de 1848, assinado pelo pseudónimo Procul, no qual salienta o papel da reflexão no seu desempenho: *IIr Phister som Captain Scipio (i Syngestykket »Ludovic«)* [O Sr. Phister como Capitão Scipio (na peça musical *Ludovic*)]; vd. SKS, vol. 16, pp. 125-143.

22 Poul Martin Møller (1794-1838), poeta e professor de Filosofia na Universidade de Copenhaga; criticou abertamente a filosofia de Hegel e exerceu grande influência em Kierkegaard, não só na crítica ao hegelianismo, mas também no gosto pela cultura grega e pela escrita. Kierkegaard dedicou-lhe *O Conceito de Angústia*.



terminar a sua excelente recensão de *Extremerne*[23]: com isto termina a introdução.

|234| No que diz respeito à ocasião especial da pequena crítica ora presente, está relacionada com a minha insignificante personalidade e atreve-se, pois, a recomendar-se ao leitor com a qualidade normal de ser insignificante. A peça de Scribe *O primeiro amor* tocou a minha vida pessoal de múltiplas maneiras, e através desse toque ocasionou a presente recensão, a qual é filha da ocasião no mais estrito sentido. Também eu já outrora fui jovem, era um exaltado, estive apaixonado. A rapariga que era objecto do meu anseio, conhecia-a eu de outros tempos, mas as diferentes circunstâncias da nossa vida concorreram para que nos víssemos apenas raramente. Ao invés, pensávamos um no outro com muito maior frequência. Esta recíproca ocupação um com o outro aproximava-nos e afastava-nos ao mesmo tempo. Quando, designadamente, nos víamos, a nossa relação era tão decorosa, tão tímida, que ficávamos mais longe um do outro do que quando não nos víamos. Quando então ficávamos de novo separados, esquecido o constrangimento desta inquietação recíproca, o facto de nos termos visto adquiria então a seu plena significação, e nos nossos sonhos começávamos precisamente onde havíamos terminado. Assim era, pelo menos, o meu caso, e vim a saber mais tarde que se passara o mesmo com a minha amada. Tinha bastantes perspectivas de me casar; por outro lado, o nosso entendimento nenhum obstáculo encontrava que pudesse inflamar-nos, e estávamos assim apaixonados da mais inocente maneira deste mundo. Antes que se pudesse falar em declarar os meus sentimentos, teria de morrer um tio rico de quem eu era o único herdeiro. Também isto me parecia belo, visto que, em todos os romances e comédias que eu conhecia, eu encontrara o herói na mesma situação, rejubilando eu então com a ideia de ser uma figura poética. Assim decorria a minha bela vida poética, quando vi um dia no jornal que iria ser exibida uma peça intitulada *O primeiro amor*. Desconhecia que tal peça existisse, mas o título agradou-me, e ficou tomada a decisão de ir ao teatro. O primeiro amor — pensei eu — é a justa expressão para os teus sentimentos. Amei alguma vez outra a não ser ela, não recua o meu amor até à minha recordação mais antiga, irei alguma vez imaginar que amarei outra, ou que a verei ligada a outro? Não, ela continuará a ser a minha noiva, ou então, nunca me casarei. Por isso se diz que «não há como a primeira vez». Sugere o que é primordial no amor, pois não é em sentido numérico que se fala do primeiro amor. Bem poderia o poeta ter igualmen-

23 Recensão de P. M. Møller da novela *Extremerne* [Os Extremos] de Thomasine Gyllembourg (1773-1856), in *Maanedsskrift for Litteratur* [Mensário de Literatura], vol. 15, 1836, pp. 135-163; vd. *Efterladte Skrifter* [Escritos Póstumos], vols. I-III, Copenhaga, 1839-1843; vol. II, pp. 126-157.

te dito [235] «o amor verdadeiro», ou ter intitulado a peça «o primeiro amor é o verdadeiro amor». Ora esta peça ajudar-me-á a que eu me entenda, dar-me-á ocasião para deitar um olhar profundo ao interior mim mesmo; por isso, chamam sacerdotes aos poetas, porque explicam a vida, não querendo, contudo, ser entendidos pela multidão, mas apenas pelas naturezas que tenham coração para sentir em conjunto com eles. Para elas, o poeta é um cantor entusiasmado que mostra sobretudo a beleza, mas que acima de tudo dá testemunho do amor. Através da sua força poética, esta peça fará com que do meu peito irrompa o amor[24], cuja flor se abrirá com um fragor como se fosse a flor da paixão. Ai, como eu era jovem nessa altura! Mal entendia o que eu próprio dizia e, contudo, achava que estava bem dito. A flor do amor tem de abrir com fragor, os sentimentos, tal como o champanhe, têm de romper com veemência as suas amarras. Era uma expressão audaciosa, plena de paixão, e fiquei deveras contente com ela. E contudo, o que eu dissera, dissera-o bem, pois, em minha opinião, tinha de abrir-se como uma flor da paixão. Era este o lado bom do comentário, pois o amor costuma abrir-se no casamento e, na medida em que se quiser dar-lhe o nome de uma flor, é capaz de ser mais adequado chamar-lhe uma flor da paixão. Ora bem, regressemos à minha juventude. Chegara o dia em que a peça havia de ser exibida, arranjara um bilhete, a minha alma estava em festa, e corri para o teatro num certo desassossego, contente e cheio de expectativas. Ao entrar pela porta adentro, lanço o olhar para o primeiro balcão, e que vejo eu? A minha amada, a dona e senhora do meu coração, o meu ideal, estava ali sentada. Recuei involuntariamente um passo, de regresso à escuridão das últimas filas da plateia, para a observar sem ser visto. Como chegara ela ali, tinha de ter chegado ainda hoje à cidade, é coisa que eu não o sabia, e ei-la agora aqui no teatro. E havia de ver a mesma peça. Não era um acaso, era uma providência, uma generosidade do deus cego do amor. Avancei, os nossos olhos cruzaram-se, ela reparou em mim. Estava fora de questão fazer-lhe uma vénia, conversar com ela, em suma, nada havia que me pudesse deixar embaraçado. A minha exaltação ganhou novo alento. Encontrávamo-nos a meio caminho, dávamos as mãos um ao outro como seres transfigurados, pairávamos como espíritos, como génios no mundo da fantasia. O seu olhar repousava elanguescente sobre mim, um suspiro erguia-lhe o peito, era dirigido a mim, ela pertencia-me, foi o que entendi. E contudo, eu nem desejava precipitar-me na sua direcção, nem lançar-me aos seus pés, era coisa que me teria causado embaraçado, mas assim, à distância, sentia a beleza de a amar [236] e a beleza de ousar ter a esperança de ser amado por ela. A sinfonia terminara. O lustre elevava-se, o meu olhar seguia-lhe o movimento; projectou pela última vez a sua luz sobre o

24 Aqui e nas duas ocorrências seguintes de «amor», «*Elskov*».



primeiro balcão e sobre ela. Espalhou-se uma luz crepuscular, esta luminosidade parecia-me ainda mais bela, ainda mais exaltante. Subiu o pano. Ainda mais uma vez, quando nela fixava os olhos, era como se a vislumbrasse num sonho. Virei-me. A peça começou. Só queria pensar nela e no meu amor; queria utilizar nela e na nossa relação tudo o que fosse dito em honra do primeiro amor. Não havia porventura ninguém em todo o teatro que houvesse de entender o divino discurso do poeta tal como eu — talvez ela. Pensar na poderosa impressão já me tornava mais forte, sentia coragem para no dia seguinte deixar irromper os meus íntimos sentimentos, não poderiam deixar de produzir efeito nela, queria recordá-la daquilo que esta noite tínhamos ouvido e visto com uma única alusão e, houvesse assim o poeta de vir em meu auxílio, tornando-a mais receptiva, e a mim mais forte e mais eloquente do que nunca. — Vi e ouvi — e continuei a ouvir — e o pano desceu. O lustre abandonou novamente o seu esconderijo celeste, desapareceu a luz crepuscular, olhei para cima — todas as jovens pareciam tão agradadas, também a minha amada tinha os olhos em lágrimas de tanto ter rido, o peito movia-se ainda inquieto, o riso havia triunfado. Passara-se também assim comigo, afortunadamente. Vimo-nos no dia seguinte em casa da minha tia. Desaparecera o tímido embaraço com que costumávamos estar juntos na sala, uma certa alegria jovial havia tomado o seu lugar. Rimo-nos um pouco um para o outro, tínhamo-nos entendido um ao outro, coisa que devíamos ao poeta. Por isso chamam vate ao poeta, porque vaticina sobre o futuro. Ficámos conversados. No entanto, não nos conseguimos decidir a destruir totalmente o que antes acontecera. Ligámo-nos então por uma promessa sagrada. Tal como *Emmeline* e *Charles* haviam prometido um ao outro contemplar a Lua[25], também nós assim prometemos ver esta peça, cada vez que fosse exibida. Tenho-me mantido fiel a esta promessa. Já a vi em dinamarquês, em alemão, em francês, no estrangeiro e na nossa terra, e nunca me cansei da sua inesgotável espirituosidade, cuja verdade ninguém entende melhor do que eu. Foi esta a primeira ocasião para a pequena crítica aqui presente. Por via de a ter visto tantas vezes, acabei por me tornar produtivo em relação a esta peça. Entrementes, esta produtividade [237] permaneceu parcialmente instalada na minha cabeça, tendo eu anotado apenas um único comentário. Esta ocasião pode então ser considerada como a ocasião da possibilidade ideal desta crítica. É presumível que eu não tivesse ido mais além, se não fosse a intervenção de uma nova ocasião. Há alguns anos que o redactor de uma das nossas revistas se dirigira a mim, solicitando que eu houvesse de redigir-lhe um pequeno artigo. Encontrava-se na posse de uma invulgar eloquência para apanhar almas e, portanto, fez-me cair numa promessa. Também esta promessa cons-

25 *Den første Kjærlighed*, cena 1, p. 2.

tituiu pois uma ocasião; mas era uma ocasião no geral e, por isso, surtiu em mim apenas um efeito pouco prestativo. Caí num embaraço como aquele em que se acharia um candidato a doutor[26], se lhe dessem a Bíblia inteira para ser ele mesmo a escolher o texto respectivo. Estava entretanto amarrado à minha promessa. Com muitos outros pensamentos, mas também com o pensamento na minha promessa, empreendi uma pequena excursão na Jutlândia. Quando havia chegado à estação onde tencionava pernoitar, fiz o que nunca costumava deixar de aproveitar, mandei o criado trazer-me os livros que o estalajadeiro pudesse reunir. Costumo sempre observar este hábito e tenho muitas vezes retirado proveito dele, sobretudo porque se dá casualmente com coisas que de outra maneira passariam desapercebidas à nossa atenção. Não foi todavia este o caso, pois o primeiro livro que me trouxeram foi — *O primeiro amor*. Fiquei perplexo, visto que raramente se vê o *Repertório de Teatro*[27] na província. Todavia, eu perdera a fé no primeiro amor, e nunca acredito no primeiro. Na cidade seguinte, visitei um dos meus amigos. Estava fora, quando cheguei; pediram-me para esperar e conduziram-me ao seu escritório. Ao dirigir-me para a sua mesa de trabalho, dei com um livro aberto; era — o *Teatro* de Scribe, aberto em *Les premières amours*. Ora parecia que a sorte estava traçada. Decidi-me a cumprir a minha promessa e a escrever uma recensão desta peça. Para tornar a minha decisão inabalável, acaba por suceder uma coisa tão estranha, o meu amor de outrora, o meu primeiro amor que vivia na região, descera à cidade, não à capital, mas à cidadezinha onde eu me encontrava. Há muitíssimo tempo que eu não a via e encontrei-a agora noiva, feliz e contente, tanto assim que foi para mim um prazer vê-la. Esclareceu que afinal nunca me tinha amado, que o seu noivo era afinal o seu primeiro amor, e contou-me a seguir a mesma história, tal e qual Emmeline: só o primeiro amor é o verdadeiro. Não estivesse a minha decisão já bem firmada, |238| e passava agora a estar. Tinha de ver o que significava o primeiro amor. A minha teoria começava a vacilar, pois «o meu primeiro amor» era irredutível quanto à questão de o seu presente amor ser o seu primeiro.

Havia motivos suficientes; o opúsculo estava quase pronto até ao último ponto final, faltando-lhe umas quantas frases intercaladas, para interpolar aqui e acolá. O meu amigo, o redactor, pressionava-me implacavelmente para que eu cumprisse a minha promessa, com uma obstinação que teria feito honras a uma Emmeline. Expliquei-lhe que o opúsculo estava pronto,

26 «*Candidat*» é a designação comum para o estudante que pretende concluir as provas finais de um curso superior, neste caso, de Teologia.

27 «*Theater-Repertoir*», com a chancela do Teatro Real de Copenhaga, reunia textos de peças e de libretos aí representados; Kierkegaard possuía diversos números desta colecção.



que faltavam simplesmente umas coisinhas de nada, e ele atestou-me a sua satisfação. À medida que o tempo passava, estes mosquitos transformaram-se entretanto em elefantes, em dificuldades inultrapassáveis. Além disso, enquanto escrevia, esquecera que havia de ser publicado. Havia já escrito diversos pequenos opúsculos deste modo, mas nunca chegara a dar algo à estampa. Ficou farto da conversa de que estava pronto, quando afinal não conseguia receber o manuscrito. Fiquei farto das suas solicitações constantes, e desejei que diabos levassem todas as promessas. Aconteceu então que a revista dele fechou por falta de subscritores, e eu agradeci aos deuses, senti-me leve outra vez, não incomodado por qualquer promessa.

Foi esta a ocasião para esta crítica vir ao mundo como uma realidade para mim próprio, como uma possibilidade para o meu amigo, o redactor, uma possibilidade que posteriormente se transformou em impossibilidade. Decorrido outra vez um ano, fiquei nesse lapso de tempo exactamente um ano mais velho. Ora isto nada tem de mais a assinalar; pois tal como aconteceu comigo, aconteceu presumivelmente com a maioria da gente. Mas, de tempos a tempos, um ano pode ter mais significado do que um outro ano, significar mais do que ficar um ano mais velho. Foi este o caso. No final desse ano, encontrava-me num novo capítulo da minha vida, num novo mundo de ilusão que cabe em sorte apenas aos homens mais jovens. Quando designadamente se pertence à «seita dos leitores», quando de uma maneira ou de outra alguém se distingue como um leitor diligente e atento, então, cresce nos outros a probabilidade de poder vir a despontar num indivíduo uma migalha de autor, pois tal como diz Hamann, «*aus Kindern werden Leute, aus Jungfern werden Bräute, aus Lesern werden Schriftsteller*»[28]. Começava agora uma vida cor-de-rosa, com muitas parecenças com a primeira juventude de uma rapariga. Os redactores e os editores começaram a fazer a corte. É um período perigoso, pois o discurso dos redactores é muito |239| sedutor e, assim que se cai em seu poder, logo eles nos enganam, a nós, pobres criaturas e, então, ai!, então, é tarde de mais. Acautelai-vos, jovens, não frequenteis confeitarias e restaurantes em excesso, pois que aí lançam os redactores a sua rede. E quando então vêem um jovem inocente a conversar com a língua solta, depressa e bem, sem fazer qualquer ideia daquilo que diz, se presta ou não presta, mas que se limita a rejubilar deixando o discurso irromper, ouvindo o coração palpitar enquanto fala, palpi-

28 Em alemão no original: «de crianças formam-se pessoas, de donzelas formam-se noivas, de leitores formam-se escritores». Ligeiro desvio em relação ao texto original: «*aus Kindern werden Leute, aus Jungfern werden Bräute, aus Lesern entstehen Schriftsteller*». Edição consultada pelo autor: Johann Georg Hamann (1730-1788), *Leser und Kunstrichter* [O Leitor e o Crítico], in *Hamanns Schriften* [Escritos de Hamann], vols. I-VIII, edição de Friedrich Roth e G. A. Wiener, Berlim, Leipzig, 1821-1843; vol. II, p. 397.

tando com o que diz, aproxima-se então dele uma escura figura, e essa figura é um redactor. Tem muito bom ouvido, é capaz de ouvir desde logo se aquilo que é dito, uma vez impresso, sai bem ou não sai. Tenta então o sangue jovem, mostra-lhe a irresponsabilidade que há em desperdiçar as suas pérolas dessa maneira, promete-lhe dinheiro, poder, influência, até mesmo junto do belo sexo. O coração fraqueja, as palavras do redactor são belas, e depressa fica preso. Agora já não procura mais os lugares solitários para suspirar, já não corre contente para os espaços de recreio da juventude para se embriagar em discursos, cala-se, pois quem escreve não fala. Fica sentado, pálido e frio, na sua sala de trabalho, não muda de cor com o beijo da ideia, não enrubesce como a rosa em botão quando o orvalho se afunda no seu cálice, não tem sorrisos nem lágrimas, os olhos seguem tranquilamente o curso da pena sobre o papel, pois é autor, e já não é jovem.

Também a minha juventude esteve exposta a tais tentações[29]. No entanto, creio que ouso oferecer-me para testemunhar como a minha resistência foi destemida. O que veio em meu socorro foi ter passado por esta experiência sendo ainda muito jovem de idade. O redactor que acolhera a minha primeira promessa era muito amistoso comigo, mas continuava, contudo, a parecer-me como se isso fosse um favor, uma honra que me cabia em sorte, quererem aceitar um artigo da minha lavra, como se me apontassem o dedo entre todos os jovens meus pares, dizendo: «com o tempo pode até vir a ser alguém, ele que se esforce, é para ele um incentivo, honra lhe seja feita». A tentação não era assim tão grande, e todavia aprendi a conhecer todas as terríveis consequências de uma promessa. Jovem embora como eu era, estava invulgarmente armado contra a tentação e, por isso, afoitei-me a frequentar confeitarias e restaurantes bastante amiúde. O perigo tinha pois de acabar por chegar de um outro lado, e também não se fez esperar. Acontece que um dos meus amigos de café tomou a decisão de se tornar redactor; veremos o nome dele na página de rosto da revista. Mal havia ele |240| concebido esta ideia e combinado o que era necessário com o editor, e já se sentara uma noite à sua secretária, durante toda a noite, a escrever — cartas para gente de toda a espécie a pedir contribuições. Também eu recebi uma carta destas, redigida num tom muito cortês, cheia das mais brilhantes perspectivas. Ofereci entretanto forte resistência, prometendo-lhe, em contra-

29 No original, «*Anfægtelse*», correspondente ao alemão «*Anfechtungen*». O termo é aqui usado como uma forma extrema de tentação, ou seja, um complexo estado de espírito, entre a dúvida, a incerteza e a angústia, resultante da tentativa do sujeito em ir para além das suas capacidades ou daquilo que é expectável da sua parte, e que o deixa profundamente atormentado. Tida como pecado, distingue-se da tentação, em que o sujeito é instado pelo Diabo, da provação, em que o sujeito é posto à prova antes de obter uma dádiva de Deus, e da tribulação, que é um sentimento colectivo e abrangente para todos os cristãos e não um particular do luteranismo.



partida, ficar de qualquer dos modos ao seu serviço para acrescentar ou desbastar um pouco os artigos que lhe fossem enviados. Ele próprio trabalhava incansavelmente no primeiro artigo com o qual haveria de abrir a revista. Tinha-o dado como praticamente pronto, quando teve a bondade de mo mostrar. Passámos uma tarde muito agradável, sentia-se satisfeito com os meus comentários, modificou uma coisa ou outra. A disposição era excelente, comemos fruta, bolos, e bebemos champanhe, ele divertiu-me com o artigo, parecia-me satisfeito com as minhas observações, quando quis a minha má estrela que, inclinando-me eu para agarrar um alperce, entornasse o tinteiro por cima de todo o manuscrito. O meu amigo entrou em fúria. «Deitaste tudo a perder; o primeiro número da minha revista não vai conseguir sair na data prevista, o meu crédito deitado a perder, os subscritores vão desertar, tu não sabes quanto trabalho dá angariar subscritores, e, uma vez angariados, são desleais, quais mercenários a aproveitarem-se de qualquer oportunidade para nos escapulirem. Está tudo perdido, só há uma saída, tens de entregar-me um artigo. Eu sei que tens manuscritos na gaveta, por que não deixas que eu os publique, até tens a tua crítica sobre *O primeiro amor*, passa-ma, eu acabo-a; rogo-te, imploro-te pela nossa amizade, pela minha honra, pelo futuro da minha revista.»

Recebeu o artigo, e o meu tinteiro tornou-se a ocasião para que a minha pequena crítica se tornasse uma realidade, que é agora — digo-o com horror — *publici juris*[30].

---

Houvesse alguém de sugerir em poucas palavras o benefício da comédia moderna, em especial a de Scribe, tendo em conta a comédia antiga, e talvez pudesse exprimi-lo da seguinte maneira: o mérito pessoal da figura poética torna-se comensurável com o diálogo, fazendo com que as efusões do monólogo sejam supérfluas; o valor da acção dramática torna-se comensurável com a situação, |241| fazendo com que esclarecimentos próprios de novela sejam supérfluos; o diálogo torna-se finalmente audível na transparência da situação. Nenhum esclarecimento se torna então necessário para orientar o espectador, nenhuma paragem no drama se torna necessária para fornecer indicações e pontos da situação. Acontece assim na vida, havendo necessidade a cada instante de notas explicativas; mas não deve acontecer assim na poesia. O espectador pode então desfrutar despreocupadamente e absorver sem interrupções a vida dramática. Mas ao passo que o drama moderno parece também exigir assim menor espontaneidade por parte do espectador, talvez exija de uma outra maneira mais, ou, melhor dizendo,

30 Em latim no original: «domínio público».

não o exige, mas vinga-se do esquecimento de tal coisa. Quanto mais imperfeita for a forma dramática ou a construção do drama, tanto maior é a frequência com que o espectador é espicaçado no seu sono, desde que esteja a dormir. Quando se é sacudido em viagem por uma estrada de terra em mau estado, sendo que ora é a carruagem que embate numa pedra, ora são os cavalos que ficam presos nos ramos, então, deixa de existir uma boa oportunidade para dormir. Ao invés, se a estrada é calma e serena[31], tem-se tempo e oportunidade para olhar em volta, mas também para cair no sono sem ser perturbado. Assim acontece com o drama moderno, tudo ocorre com tanta facilidade e rapidez que o espectador, se não prestar um pouco de atenção, acaba por deixar passar muita coisa. É bem verdade que uma peça de cinco actos da antiga comédia e uma peça de cinco actos da comédia moderna têm idêntica duração; mas surge sempre a questão de saber se acontecem tantas coisas numa como na outra.

Levar esta investigação mais longe poderia certamente ter o seu interesse, mas não para esta recensão; demonstrá-lo com maior pormenor no contexto do teatro de Scribe poderia certamente ter a sua significação, mas creio que será suficiente uma rigorosa exposição desta pequena obra-prima que constitui o objecto do presente comentário. Prefiro muito mais deter-me na presente peça, já que não pode negar-se que outras peças de Scribe têm por vezes falta de perfeita correcção, na medida em que a situação se arrasta, tornando-se o diálogo parcialmente prolixo. *O primeiro amor* é, em contrapartida, uma peça sem defeitos, tão perfeita, que tinha por si só de imortalizar Scribe.

Vamos observar em primeiro lugar as personagens desta peça na sua singularidade, para posteriormente vermos como o poeta soube fazer com que a respectiva individualidade ficasse manifesta nas réplicas e na situação, embora toda a peça constitua apenas um esboço.

*Dervière*, um fundidor rico e viúvo, tem uma única filha, |242| «uma jovem menina de dezasseis anos»[32]. Qualquer modesta exigência da sua parte para ser considerado um homem cumpridor e honesto, com muito dinheiro, tem com toda a certeza de ser respeitada; pelo contrário, qualquer ensaio seu para ser um homem, para ser um pai «que não entende gracejos»[33], tem de ser visto como malsucedido, espraiando-se também sobre a filha, sem cujo consentimento e aprovação ele nem sequer ousaria olhar-se como um ser racional. «Ela conhece-o tão bem que faz dele gato-sapato»[34], e ele mostra

31 No original, «*Farimagsvei*», i. e., «caminho do andar calmo»; era também a designação de uma estrada que ligava três zonas de Copenhaga, designadamente, Østerbro, Nørrebro e Vesterbro.
32 *Den første Kjærlighed*, cena 1, p. 1.
33 *Idem*.
34 *Ibid*., cena 6, p. 5.



uma invulgar predisposição para entender gracejos, quando os caprichos dela subitamente brincam à cabra-cega com a sua dignidade paternal.

Emmeline, a sua filha única, tem agora dezasseis anos. É uma rapariguinha encantadora e cativante, mas é filha de Dervière e foi criada pela tia Judith. A tia educou-a e formou-a através de romances, e a riqueza do pai tornou possível que esta formação se conservasse inalterada pela realidade da vida. Tudo naquela casa atende ao humor dela, cuja instabilidade se pode ver, entre outros, no monólogo do criado *Lapierre* na terceira cena[35]. Com a formação dada por Judith, viveu na casa paterna sem um particular conhecimento do mundo, não deixando passar a oportunidade de tecer para si mesma uma teia de sentimentalismo. Foi criada com o primo Charles, seu companheiro de brincadeira, o seu tudo que lhe fornecia o suplemento para os romances da tia. Com ele reviu o que lera, para ele tudo transferiu, quando ainda muito jovem de idade ele a abandonou. Os seus caminhos separaram-se, viviam agora afastados um do outro, unidos apenas por «uma promessa sagrada»[36].

Charles tem em comum com a prima a formação romanesca; as condições de vida, ao invés, não. Mandaram-no correr mundo muito jovem de idade, com apenas três mil francos por ano (cf. sexta cena)[37], e depressa se vê na necessidade de fazer o possível para que a sua formação frutifique no mundo. Os seus esforços neste sentido não parecem ter assumido uma saída afortunada, em breve a realidade o reduziu, mais a sua teoria, *in absurdum*: o promissor Charles transformou-se num estroina libertino, um sujeito fracassado, um génio falhado. Uma figura deste tipo possui, em si e para si, um efeito dramático tão grande que é inconcebível ver como é utilizado tão raramente. Um dramaturgo amador seria entretanto facilmente tentado a concebê-lo de um modo completamente abstracto: acima de tudo, como um sujeito fracassado. Não se passa assim com Scribe, mas ele também não é um amador, mas sim um virtuoso. Para que semelhante figura venha a adquirir interesse, tem de pressentir-se continuamente como se passaram as coisas; tem uma preexistência, designadamente, em sentido mais estrito do que os outros, |243| a qual tem ainda de ser tida em vista no seu fracasso para assim ver a possibilidade da sua depravação. Não é entretanto coisa que seja tão fácil de fazer como de dizer, e claro que não é possível admirar suficientemente o virtuosismo com que Scribe soube fazer com que ela surgisse, não em infindável monólogo, mas em situação. Talvez Charles seja sobretudo uma das figuras mais geniais que Scribe levou à cena; cada uma das suas réplicas vale ouro e, no entanto, o poeta concebeu-o apenas como um

35 *Ibid*., p. 3.
36 *Ibid*., cena 1, p. 2.
37 *Ibid*., cena 6, p. 5.

rápido esboço. Charles não é abstracção nenhuma, não é um novo Charles, mas apreende-se prontamente como se passaram as coisas, vê-se nele a consequência das premissas da sua vida.

O fruto de uma formação romanesca pode ser duplo. Ou o indivíduo imerge cada vez mais na ilusão, ou sai dela perdendo a fé na ilusão, mas ganhando fé na mistificação. Na ilusão, o indivíduo fica oculto de si mesmo, na mistificação fica oculto dos outros, mas ambas as coisas ficam a dever-se a uma formação romanesca. É mais comum ser uma rapariga a deixar-se cair na ilusão, e o poeta fez com que tal acontecesse com Emmeline, e a sua vida saiu beneficiada nesse aspecto. Passa-se outra coisa com Charles. Perdeu a ilusão; mas apesar de ser posto em apuros pela realidade, e de diversos modos, não ressumbrou por completo a sua formação romanesca. Acredita que é capaz de mistificar. Por isso, quando Emmeline fala de simpatias[38], as quais vão muito para além do entendimento do pai, então, ouvimos desde logo a leitora de romances; mas nas réplicas de Charles não deixamos de encontrar reminiscências menos correctas da sua formação. Ele acha-se na posse de invulgares dons para mistificar; mas essa fé na mistificação é tão romântica quanto a exaltação de Emmeline. «Depois de oito anos de incursões, regressa incógnito; tem entendimento natural e conhecimentos para saber que há cinco ou seis modos de comover o coração de um tio; mas o principal é permanecer desconhecido, é uma condição necessária.»[39] Ouvimos desde logo o herói de romances. Era perfeitamente adequado que Charles houvesse de achar-se com habilidade suficiente para aldrabar semelhante azémola, como o tio; mas não é nisso que Charles reflecte, fala de tios em geral, de cinco ou seis modos em geral, e sobre a condição de ser desconhecido em geral. A sua fé na mistificação é então tão fantástica quanto a ilusão de Emmeline, e reconhece-se em ambos a escola de Judith. A este respeito, fica-se com um bom conceito da sobreexcitação de Charles |244| pelo facto de, apesar de todas estas esplêndidas teorias, ele não ser capaz de forjar a mais comum das coisas, e ter de deixar-se aconselhar pelo não menos exaltado *Rinville*[40]. A sua fé na mistificação é então tão infrutífera quanto a fé de Emmeline na ilusão e, por isso, o poeta também fez com que ambos chegassem ao mesmo resultado, a saber, ao resultado contrário daquele que acreditavam estar a alcançar, pois a simpatia de Emmeline e a mistificação de Charles produzem precisamente o efeito contrário daquele que eles estavam em crer que viria a ser produzido. Desenvolverei isto mais tarde.

Ora, apesar de Charles haver ganho a fé para mistificar às custas da ilusão, reteve afinal um pouco da ilusão, e esta é a outra coisa através da qual

38 *Ibid.*, cena 7, p. 6.
39 *Ibid.*, cena 12, pp. 9 e segs.
40 *Idem.*



se reconhece, no fracassado Charles, o aluno de Judith e o companheiro de brincadeira de Emmeline. Apesar de toda a miséria e futilidade da sua própria vida, sabe concebê-la como uma transfiguração romântica. Observa a sua juventude, quando partiu pelo mundo fora como «um cavaleiro muitíssimo estimável, um jovem do melhor tom, cheio de fogo, de vida e de graça, destinado a ser alvo de grandes perseguições por parte do sexo feminino»[41]. Até a história com Pamela adquire a seus olhos uma aparência romântica, embora o espectador pressinta muito bem que Charles fez propriamente figura de parvo. É fácil de ver por que motivo eu fiz da mistificação aquilo que prevalece em Charles; pois a ilusão em que ele se encontra é propriamente a ilusão no tocante ao seu talento para mistificar. Volta a ver-se aqui o herói de romances. Há em Charles uma verdade inigualável. Em relação à gente comum, na generalidade, um sujeito fracassado desta espécie tem algum garbo, é tocado pela ideia, o seu cérebro não está pouco familiarizado com representações fantásticas. Por isso, uma figura destas é real e genuinamente cómica, porque a sua vida jaz abaixo do que é geral, jaz na miséria e, contudo, ele acredita que executa o extraordinário. Acredita que a história com Pamela[42] é «um conto», e gera-se todavia a suspeita de não ter sido antes ela que lhe comeu as papas debaixo do nariz; quase se fica tentado a crer que ele está mais inocente do que aquilo que ele próprio crê estar, que Pamela haveria tido outras razões para além do seu amor ultrajado para o aterrorizar «com a tesoura de alfaiate»[43], e até mesmo que estas razões poderiam muito bem ter residido fora da relação dele com ela.

Reconhece-se finalmente no sujeito fracassado o primitivo Charles em virtude de um abalo baixo-cómico, uma brandura que crê em grandes sentimentos e em ser comovida por eles. Ao ouvir que o tio lhe pagou |245| as letras de câmbio, exclama: «Sim, os laços da natureza e de sangue são sagrados.»[44*] Está realmente comovido, tocou-se o seu coração romântico, dá

* Se o leitor estiver bem familiarizado com esta peça, teve oportunidade de se regozijar com a casualidade poética que reside no facto de Rinville, na primeira cena, em que representa Charles, reproduzir Charles com tanta verdade poética que o seu discurso se transforma numa espécie de ventriloquismo de efeito infinitamente cómico, porque é como se se visse e ouvisse Charles, encharcado de sentimentalismo, a declamar comovido estas palavras: «Será a voz do sangue apenas uma fantasia? Não se dirige ela directamente ao vosso coração? Não vos diz isto, meu caro tio...» (cf. cena 6).

41 *Ibid.*, cena 16, p. 12.
42 *Ibid.*, cena 16, pp. 12-13.
43 *Idem.* Pamela ameaçou suicidar-se com uma tesoura de alfaiate, se Charles não casasse com ela.
44 *Ibid.*, cena 12, p. 9.

largas aos seus sentimentos, fica exaltado! «Sim, eu bem pensava que, ou bem que se tem um tio, ou bem que ninguém se tem.»[45] Não há nele qualquer vestígio de ironia, é sentimentalismo do mais sensaborão; mas, por isso, o efeito cómico na peça é infinito. Quando a prima roga o perdão do pai para o pressuposto Charles, ele irrompe comovido, com as lágrimas nos olhos: «Oh!, que prima tão boazinha!»[46] Não perdeu ainda a fé de haver na vida, como nos romances, almas femininas nobres, cuja excelsa resignação só pode arrancar-nos lágrimas. Esta fé desperta agora com a sua exaltação de outrora.

Diligenciei por demorar um pouco mais com Charles porque é uma figura que saiu tão perfeita da mão do poeta que creio ser capaz de escrever um livro inteiro sobre ele, cingindo-me simplesmente às suas réplicas. Será talvez de crer que Emmeline é a sentimental, e que Charles, ao invés, se tornou mundano? De modo nenhum. A infinita espirituosidade de Scribe reside precisamente no facto de Charles, a seu modo, ser tão sentimental quanto Emmeline, e de ambos se mostrarem com idêntica força como discípulos da tia Judith.

Ora, no seu conjunto, o velho Dervière, a filha, e Charles criam um mundo completamente fantástico, embora noutro sentido todos sejam figuras capturadas da vida. Este mundo será posto em relação com a realidade, o que acontece através do Sr. Rinville. Rinville é um jovem bem formado que viajou pelo estrangeiro. Está na idade em que poderia parecer adequado dar um passo decisivo para toda a vida por meio de um casamento. Reflectiu para si mesmo sobre o assunto e cravou o olhar em Emmeline. É demasiado entendido em coisas mundanas para ir em exaltações, |246| o seu casamento é um passo bem ponderado a que se decide por vários motivos. Em primeiro lugar, a rapariga é rica e oferece a perspectiva de cinquenta mil francos de renda anual; em segundo, há uma relação de amizade entre o pai da rapariga e o seu pai; em terceiro, declarou num gracejo que haveria de conquistar esta beleza distante; em quarto, ela é realmente uma rapariga digna de ser amada[47]. Este motivo vem por último, é uma nota acrescentada posteriormente.

Observámos assim as forças isoladas na peça, e vamos passar a analisar como estas forças têm de ser colocadas em relação umas com as outras, para que ganhem interesse dramático. É fácil encontrar aqui uma oportunidade para admirar Scribe. O plano da peça tem de assentar em Emmeline, disso não resta qualquer dúvida. Emmeline está totalmente habituada a mandar, e é perfeitamente adequado que, na peça, seja também aquela quem é a dominadora. Tem todas as qualidades possíveis para se tornar heroína, con-

45 *Idem*.
46 *Ibid*., cena 18, p. 14.
47 *Ibid*., cena 5, p. 1.



tudo, não em sentido substancial, mas em sentido negativo. Sendo ela então cómica, a peça é por seu intermédio uma comédia. Está habituada a mandar, como convém a uma heroína, mas quem ela domina é o tolo de um pai, a criadagem, etc. Tem *pathos*, mas como o respectivo conteúdo é *nonsense*, então, o seu *pathos* é essencialmente verborreia; tem paixão, mas como o respectivo conteúdo é um fantasma, então, a sua paixão é essencialmente desvario; tem exaltação, mas como o respectivo conteúdo nada é, então, a sua exaltação é conversa fiada; quer oferecer à sua paixão qualquer sacrifício, isto é, quer sacrificar tudo por nada. Enquanto personagem cómica, é inigualável. Nela, tudo gira à volta de uma fantasia, e fora dela, tudo gira à sua volta e, dessa forma, em torno da sua fantasia. É fácil de ver como todo o plano geral tem de tornar-se inteiramente cómico, olha-se para ali como se se estivesse a olhar para um abismo de risibilidade.

A fantasia de Emmeline passa, nada mais, nada menos, pelo facto de ela amar o seu primo Charles que ela não vê desde os seus oito anos. O argumento capital através do qual ela procura salvaguardar a sua ilusão é o seguinte: o primeiro amor é o verdadeiro amor e só se ama uma vez[48].

Na qualidade de defensora da absoluta validade do primeiro amor, Emmeline é representante de uma numerosa classe de pessoas. Pode até opinar-se que é possível amar mais do que uma vez, mas o primeiro amor é afinal essencialmente diferente de qualquer outro. Ora isto |247| não consegue explicar-se de outra maneira, a não ser aceitando que há um demónio compadecido que agraciou o homem com um pouco de douradura para com ela adornar a vida. A tese, designadamente, o primeiro amor é o verdadeiro amor, é muito dúctil, podendo vir em auxílio das pessoas de muitas maneiras. Se não se tem a fortuna de chegar à posse do que se deseja, então, tem-se, contudo, a doçura do primeiro amor. Se tivermos a desventura de amar várias vezes, então, que cada uma dessas vezes seja, contudo, o primeiro amor. A tese é, designadamente, uma tese sofística. No caso de se amar pela terceira vez, diz-se: o meu presente amor é, contudo, tão-só o meu amor verdadeiro, mas o verdadeiro amor é o primeiro, *ergo* este terceiro amor é o primeiro. Jaz o sofístico na seguinte determinação: o primeiro deve ser simultaneamente uma determinação qualitativa e numérica. Quando um viúvo e uma viúva juntam os trapinhos, cada um deles trazendo os seus cinco filhos, no dia do casamento asseguram todavia um ao outro que o amor deles é o primeiro amor. Na sua ortodoxia romântica, Emmeline olharia com aversão uma ligação destas, seria para ela uma abominação intrujona, que lhe pareceria tão execrável quanto era o casamento entre um monge e uma freira na Idade Média. Concebe a tese numericamente e pensa com uma tal plenitude de consciência que, em sua

48 *Ibid*., cena 1, p. 2.

opinião, a impressão daqueles seus oito anos é válida para toda a vida. Concebe a segunda tese do mesmo modo: só se ama uma vez. Esta tese é entretanto igualmente sofística e igualmente elástica. Ama-se várias vezes, e nega-se de cada vez a validade das vezes anteriores, e reitera-se assim a rectidão da tese de que só se ama uma vez.

Emmeline mantém então a sua tese que está determinada numericamente, ninguém consegue refutá-la; pois recusa a sua simpatia a quem a tal se atrever. Tem agora de passar pela experiência, e a experiência refutá-la-á. Resta a questão de saber como se há-de entender o poeta neste ponto. Fica mostrado que ela ama Rinville e não Charles. A resposta será decisiva para determinar se a peça é cómica em sentido infinito, ou se é moralizante em sentido finito. Como é sabido, a peça termina com Emmeline a afastar-se de Charles, e a dizer, estendendo a mão a Rinville: «Foi um erro, troquei o passado pelo futuro.»[49] Ora se a peça for |248| moralizante em sentido infinito, tal como é em geral entendida, então, a intenção do poeta é retratar Emmeline como uma menina infantil e estrambólica, que tinha enfiado na cabeça que amava tão-somente o seu Charles, mas que, ao recuperar agora o tino, fica curada da sua doença, encontra um partido razoável no Sr. Rinville, deixando que o espectador espere o melhor para o seu futuro, que ela seja uma esposa e mãe dedicada, etc., etc. Se for este o sentido, *O primeiro amor* transforma-se, então, de obra-prima em insignificância teatral, no pressuposto de que o poeta motivou de alguma maneira as melhoras de Emmeline. Como não é este o caso, perspectivada no seu todo, a peça passa a ser uma peça medíocre, e teremos agora de queixar-nos de que as brilhantes singularidades aí contidas sejam desperdiçadas.

Passo agora a mostrar que Scribe não motivou de modo algum as melhoras de Emmeline. Rinville decide fazer-se passar por Charles. É bem-sucedido e engana Emmeline. Ele entrou completamente dentro da sentimentalidade do presumível Charles e Emmeline transborda de alegria. Não é por conseguinte por via da sua pessoa que Rinville a encanta, mas por via do traje domingueiro de Charles. Mesmo que em vez de um Charles a fingir estivesse o verdadeiro, mesmo que ele se parecesse exactamente com Rinville, nenhum novo motivo para amar haveria surgido pela actuação desta figura. Pelo contrário, ela ama-o com um amor objectivamente matemático, porque ele é congruente com a imagem que ela própria criou. Rinville nem sequer produziu então propriamente qualquer impressão em Emmeline. Fica também mostrada a impotência de Rinville no facto de ela não o amar quando ele não tem o anel, e de voltar a amá-lo[50] quando ele recebe o anel, extraindo-se daqui a probabilidade de, para Emmeline, o anel ser um anel

49 *Ibid.*, p. 14, a última frase da peça.
50 *Ibid.*, cenas 9, 12 e 15, respectivamente, pp. 8, 10 e 11-12.



mágico, e de ela vir a amar qualquer um que lhe aparecesse com o anel. Quando Emmeline chega finalmente a saber que Charles é casado, decide desposar Rinville. Ora, se de alguma maneira este passo houvesse de denotar uma modificação em Emmeline, direi mais, uma modificação para melhor, então, por um lado, Rinville haveria de ter logrado agradar-lhe por meio da sua própria dignidade de amar, que na peça teria de ser vista como sendo uma boa qualidade, mas melhor do que a de Charles e, por outro lado, haveria de ter tido sucesso em resolver e explicar a renitência teórica dela, no que diz respeito à validade absoluta do primeiro amor. Nenhuma das partes está neste caso. Rinville aparece-lhe como sendo Charles e |249| agrada-lhe apenas na medida em que se parece com ele. E a imagem que ela tem de Charles não é uma grandiosa peça de fantasia, que coubesse ser preenchida por uma figura poética, não, o seu Charles ideal é reconhecível por uma multidão de casualidades, em especial por um anel no dedo. Rinville só lhe agrada pela sua parecença com Charles, e não chega a exibir uma única coisa do que é próprio das suas estimáveis qualidades, que fosse capaz de produzir impressão em Emmeline. Ela nem vê de todo Rinville, mas apenas o seu Charles. Chegou ao ponto de amar Charles e de abominar Rinville, não decide qual dos dois é o mais digno de ser amado por olhar para eles, já está decidido há muito tempo. Quando Charles aparece na qualidade de Rinville, acha-o «repugnante»[51]. Ora o espectador tem de dar-lhe razão neste juízo; mas não parece ter sido opinião do poeta atribuir-lhe grande valor; ela sabe que ele é repugnante antes de o olhar; ela olha-o simplesmente, e confirma-o. O poeta prefere mostrar o juízo dela sobre o presumível Rinville como uma arbitrariedade e, por isso, faz com que seja continuamente alvo da paródia do juízo do pai. O pai nada de encantador encontra no presumível Charles, ao invés, acha que o presumível Rinville é muitíssimo estimável, ao contrário da filha; ele acha que é assim porque assim quer achar, e ela também. O espectador vê que ela tem razão, mas o juízo dela não deixa de ser uma simples arbitrariedade e, por isso, a situação adquire tanta força cómica.

Também Rinville não consegue vencer a teoria de Emmeline. Charles é casado, ela não pode, portanto, ficar com ele*, a menos que queira afrontar

* Poder-se-ia talvez encontrar uma outra saída, fazendo com que Emmeline admitisse a ideia de que se contentaria com metade do coração de Charles. Já se viu coisa semelhante em romances, e não seria impensável que pudesse surgir perante Emmeline em toda a sua clareza. É de um modo geral estranho que, em toda a literatura europeia, falte uma contrapartida feminina a Don Quixote. Será que ainda não chegou a época para o fazer, será que o continente da sentimentalidade ainda não foi descoberto?

51 *Ibid.*, cena 13, p. 10 e cena 14, p. 11.

as autoridades. Casar-se-á com Rinville por dois motivos fundamentais, em parte para se vingar de Charles, e em parte para obedecer ao pai. Estes fundamentos não parecem denotar uma mudança para o melhor. Se se casa para se vingar de Charles, então, fica até demonstrado que ela continua a amar Charles, |250| o motivo está completamente de acordo com a lógica do romance, não podendo de modo algum ser dada como curada. Ora, se Emmeline se casa para obedecer ao pai, ou terá de ter entrado na sua alma uma seriedade, um arrependimento e um remorso por ter consentido a si própria levar a melhor sobre o pai, o qual, porém, tinha uma única fraqueza apenas, a de ser demasiado bondoso com ela, mas tal entraria em contradição com toda a peça — ou então, a sua obediência tem fundamento no facto de a vontade do pai estar em harmonia com o humor dela e, sendo assim, ela também fica imutável desta vez.

Parece não haver na peça a mínima coisa que sugira que a opção de Emmeline por Rinville seja mais razoável do que tudo o mais que ela faça. A essência de Emmeline é o eterno disparate, é tão disparatada no fim como no princípio e, por isso, é possível deleitarmo-nos plenamente com o efeito cómico de toda a peça, o qual emerge do facto de a situação lhe ser sempre adversa. Não muda então para melhor com o desfecho da peça, tão pouco como *Erasmus Montanus* na peça de *Holberg*[52]. Ela é demasiado grande na sua teoria, demasiado boa na sua dialéctica (e quem quer que tenha uma ideia fixa, é um virtuoso numa só corda[53]) para se deixar convencer empiricamente. Charles foi-lhe infiel, casa-se com Rinville; mas a sua consciência romântica não lhe passa qualquer reprimenda. Atrever-se-ia a surgir tranquilamente diante da tia Judith, estivesse ela ainda viva, atrevendo-se a dizer: «não amo Rinville, nunca o amei, amo tão-somente Charles», dizendo ainda: «só se ama uma vez, e o primeiro amor é o amor verdadeiro; mas tenho respeito por Rinville, por isso o desposei, em obediência ao meu pai» (cf. cena 14). Judith responderia, então: «Muito bem, minha filha, o manual autoriza que se dê este passo numa nota. Diz assim: Quando os amantes não conseguem ficar um com o outro, é-lhes permitido levar uma vida tranquila e, apesar de não ficarem um com o outro, a sua relação há-de todavia ter a mesma significação, tal como se tivessem ficado um com o outro, e a vida deles há-de ser igualmente bela e considerada, de todas as maneiras, como uma vida em comum. Aprendi isto por experiência, o meu primeiro amor foi um seminarista, mas não conseguia ganhar o seu sustento. Foi o meu primeiro amor e tornou-se o último, morri eu solteira, e ele sem sustento. Quando, ao invés, uma parte é infiel à outra, então, aquela tem direito a casar-se, embora de molde a fazê-lo tendo como fundamento o respeito».

52 Personagem principal da peça homónima de Ludvig Holberg, *Erasmus Montanus eller Rasmus Berg* [Erasmus Montanus ou Monte Rasmus], in *Den Danske Skue-Plads* [O Teatro Dinamarquês], vols. I-VII, Copenhaga, 1788; vol. V, sem indicação de página.
53 Provável alusão a Niccolò Paganini, cujo virtuosismo era por si posto em evidência ao tocar numa só corda do violino.



Quando se tem então como escolha reduzir a peça de Scribe a uma |251| insignificância, reiterando que nada aí se encontra que possa ser demonstrado, ou rejubilar com uma obra-prima por via de tudo conseguir explicar, então, a escolha parece fácil. A peça não é então, em sentido finito, moralizante, mas antes espirituosa, em sentido infinito; não tem qualquer objectivo finito, mas é um infinito gracejo dirigido a Emmeline. Também por isso a peça não acaba. Como o novo amor para com Rinville não encontra apenas motivação numa troca de identidades, então, é completamente arbitrário fazer com que a peça acabe. Ou se trata de um defeito na peça, ou de mérito. A escolha é aqui fácil de novo. Na medida em que o espectador crê que a peça acabou, e que pisa terreno firme, descobre subitamente que aquilo que pisa não é uma coisa firme, é antes como a extremidade de um trampolim, a qual, ao ser pisada, faz com que toda a peça salte por cima dele. Fica aqui mostrada uma infinita possibilidade de confusões, porque Emmeline, por causa da sua formação romanesca, tornou-se *übergreifend*[54] em relação a qualquer determinação da realidade. Que o verdadeiro Charles não seja o seu Charles é coisa que aprendeu; mas depressa se convencerá, quando Rinville se torna Rinville, de que ele também não é isso. O traje faz o monge[55] e o hábito romântico é aquele que ela olha. Talvez viesse a mostrar-se aí uma nova figura, parecida com Charles, e assim por diante. Se entendermos a peça desta maneira, a réplica final tem ainda mais profundidade, ao passo que, se for outro o caso, no mínimo, torna-se para mim impossível encontrar aí qualquer sentido. Emmeline denota a transformação do movimento. Anteriormente, a sua ilusão residia atrás dela no passado, quer agora procurá-la no mundo e no futuro, pois não abdicou do Charles romântico; mas quer ela viaje para a frente ou para trás, a sua expedição em busca do primeiro amor torna-se comparável a uma viagem empreendida em busca da saúde e, como costuma dizer-se, a saúde está sempre uma estação adiante.

Também se achará então adequado que Emmeline não ofereça qualquer esclarecimento no que diz respeito à sua teoria, o que aliás seria justifica-

54 Em alemão no original: «sobredeterminante».
55 No original, «*Klæderne gjøre Manden*», ou seja, «o traje faz o homem», por sua vez, variante do ditado «*Klæderne skaber Manden, enten til Held eller Uheld*», ou seja, «o traje cria o homem, ou para a ventura ou para a desventura», n.º 1844 na recolha de C. Molbech, *Danske Ordsprog, Tankesprog og Riimsprog* [Provérbios, Ditados e Lengalengas Dinamarqueses], Copenhaga, 1850, p. 121.

damente exigível. Quando um homem muda de fé, exige-se uma explicação, se ele for um teórico, justifica-se que seja exigida. Emmeline não é uma rapariga leiga, tem estudos, tem teoria, amou Charles por força dela, e estabeleceu a tese de que o primeiro amor é o verdadeiro. Como irá ela desenvencilhar-se disto? Se ela disser que nunca amou Charles, mas antes que Rinville é o seu primeiro amor, entra em contradição consigo mesma, pois ela acredita genuinamente que |252| Rinville é Charles. Se ela vier a dizer: «o primeiro amor era uma criancice, o segundo amor é o verdadeiro», vê-se facilmente que ela quer escapar-nos por meio de um sofisma. Se ela disser: «não tem nada a ver com números, se é o número um ou o número dois, sabe-se que o verdadeiro amor é uma coisa completamente diferente»; então, teria de perguntar-se quais seriam as estimáveis qualidades que ela encontrara em Rinville, pois o observador atento não havia observado qualquer outra coisa a não ser que ele fora tão cortês que vestira a pele de Charles para lhe agradar. Se a peça tiver realmente terminado, então, teria de ser exigido, e com pertinência, um esclarecimento sobre tudo isto. Ao invés, se for opinião do poeta que a peça seja infinita, então, é uma impertinência exigir um esclarecimento da parte de Emmeline, pois nem mesmo ela chegou ainda a ficar esclarecida a esse respeito.

O interesse gira então em torno de Emmeline e da sua ilusão. É bastante simples dar origem a uma colisão. Vou agora por um instante colocar as três personagens, à excepção de Charles, em relação umas com as outras, para ver até onde poderei deste modo chegar. O pai deseja ver Emmeline casada e bem provida. Ela recusa qualquer proposta. Por fim, ele propõe-lhe o jovem Rinville, recomenda-o mais calorosamente do que qualquer outro, mostra mesmo um ar decidido. Emmeline acaba por confessar que ama outro, designadamente, Charles. Rinville chega, recebe a carta, e tem a ideia de se fazer passar por Charles.

Até aqui a peça podia decorrer com três personagens, e não iríamos deixar passar uma das mais espirituosas situações na peça: a cena do reconhecimento. Vou já aproveitar aqui a ocasião para mostrar como Scribe faz com que tudo surja na situação. Emmeline nunca dá largas ao seu sentimentalismo em monólogo, mas sempre em diálogo e em situação. Nunca é ouvida a delirar por Charles sozinha. Só terá de confessar, quando o pai a pressiona fortemente, o que contribui para que o seu sentimentalismo se saia melhor. Não é ouvida a repetir para si própria, em monólogo, as reminiscências do seu amor; isso acontece apenas em situação. A sua simpatia diz-lhe desde logo que Rinville é Charles, e percorre agora com ele todas as suas antigas lembranças. Nem se conseguiria sequer pensar numa situação mais espirituosa. Rinville é homem mundano e, auxiliado por alguns esclarecimentos sobre o estado de espírito de Emmeline, depressa vê que o primo Charles é uma figura muito nebulosa e mítica. Ela desenhou uma



imagem de Charles, para a sua fantasia, que pode assentar a todos, |253| tal como assentavam a qualquer húngaro os rostos, um dos *mehreren*[56], pintados por Wehmüller[57]. O retrato de Charles é tão abstracto quanto os *Gesichter*[58] nacionais desse pintor. Aquele retrato e algumas formulações gerais, sem esquecer uns pequenos versos, constituem o proveito da sua formação romanesca. A falsificação ficou então bastante fácil para Rinville, sendo sobremaneira bem-sucedida.

Seria igualmente possível criar uma comédia a partir destas três personagens e da sua recíproca relação. Rinville havia inteligido que então, embora a sua qualidade de Rinville fosse tida em muito boa conta pelo pai, era todavia de muito maior importância agradar à filha, a cujo gesto tudo obedecia na casa de Dervière. Queria continuar então a fazer-se passar por Charles. Tinha então ganho terreno na família por essa via, e tinha oportunidade de conquistar a rapariga para si. Atrevia-se a contar com o domínio de Emmeline sobre o pai e, quando ela tivesse arrancado a autorização do pai, então, haveria de ter sabido conquistar a rapariga a ponto de ela não vir de novo a vacilar.

Vê-se facilmente o que neste plano geral é imperfeito. Para que Dervière venha a fazer com que a filha confesse o seu segredo, tem de ter exercido uma pressão muito forte; caso contrário, ela poderia também tê-lo confessado da primeira vez que ele lhe falou por alto de casamento. Portanto, o pai tinha muitas razões para desejar Rinville para seu genro. Quanto mais fervoroso é, tanto mais tensa fica a relação e tanto menos verosímil se torna que venha a dar o seu consentimento para que Emmeline fique com Charles. Por outro lado, tem de haver uma verosimilhança dramática para que Emmeline possa cometer um erro. O poeta alcançou-a ao fazer com que Charles seja esperado, introduzindo-o de tal modo que é a própria Emmeline a trazer a notícia, no mesmo instante em que se avista o presumível Charles. O embaraço e o fervor do pai para esconder a chegada de Charles deixam-na ainda mais convicta de que se trata realmente de Charles.

56 Em alemão no original: «vários».

57 Alusão a uma novela de Clemens Brentano, *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* [Os Vários Wehmüller e Rostos Nacionais da Hungria], na qual a troca de identidades na vida real e na arte é o tema principal: o pintor Froschauer faz-se passar pelo pintor Wehmüller, e este acaba por não conseguir distinguir as suas próprias pinturas daquelas executadas por Froschauer, dado que ambos trabalham a mesma temática, a da fisionomia nacional. Edição consultada pelo autor: *Viel Lärmen um Nichts* [Muito Barulho por Nada] von Joseph Freihhern von Eichendorf; und *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter*, von Clemens Brentano, Berlin, 1833; vd. Clemens Brentano, *Werke*, editado por Friedhelm Kemp et al., vols. I-III, Munique: Hanser Verlag, 1963-1968; vol. II, 1963, pp. 653-704. Kierkegaard considerava esta novela como um símbolo da perda de identidade da época sua contemporânea; vd. *Pap.* I A 337, CC:22, SKS, vol. 17, p. 207.

58 Em alemão no original: «rostos».

Introduzirei agora a quarta personagem para mostrar a excelência do plano geral, e para mostrar como cada uma das situações ultrapassa a anterior em espirituosidade.

Tal como o filho pródigo, Charles corre para casa para se lançar nos braços do tio, para se desembaraçar da prima, e para ver as suas contas saldadas. Mas para alcançar tudo isto, tem de permanecer incógnito. Como quase qualquer das situações constitui uma chacota infinitamente espirituosa do sentimentalismo de Emmeline, também quase qualquer das situações constitui uma chacota igualmente espirituosa da mistificação de Charles. Regressa a casa, |254| cheio de confiança nos seus dotes de mistificador. Está em crer que é ele quem conduz a intriga, ele quem mistifica e, entretanto, o espectador vê que a mistificação já está em curso antes do aparecimento de Charles, visto que Rinville já se fez passar por Charles. A intriga arrasta consigo Charles, a mistificação de Rinville afunda Charles na mistificação deste e, contudo, Charles crê que tudo provém da sua parte. A peça ganha agora imensa vida, um cruzamento de situações quase delirante nas suas tropelias. No seu conjunto, as quatro personagens são alvo de mistificação recíproca. Emmeline quer ter Charles, Charles quer desembaraçar-se dela; Charles, o mistificador, não sabe que Rinville se faz passar por ele e que, usando o seu nome, busca por todos os meios conquistar a rapariga. Rinville não pensa que Charles, na qualidade de Rinville, o desconsidera de todas as maneiras; Dervière está do lado de Rinville, mas é Charles quem ele apoia; Emmeline está do lado de Charles, mas é Rinville quem ela apoia. É assim que toda a operação se resolve em *nonsense*. Aquilo à volta do qual a peça gira é nada, aquilo que resulta da peça nada é.

Emmeline e Charles fazem oposição um ao outro, e ambos acabam entretanto por atingir o contrário do que queriam: ela acaba por ficar com Rinville, e ele que queria mistificar acaba por tudo denunciar.

Em qualquer teatro em que se leve à cena *O primeiro amor* há de certeza muita gargalhada diante desta peça, mas atrevo-me a assegurar ao público frequentador de teatro de que nunca se ri o bastante. Recordando agora uma velha história[59], se eu dissesse de um homem que riu a bandeiras despregadas que ou é doido, ou está a ler, melhor dizendo, que está a ver *O primeiro amor*, estou em crer que não estaria a exagerar. Rimo-nos por vezes de coisas e arrependemo-nos quase logo no mesmo instante; mas as situações nesta peça são de tal espécie que quanto mais nelas imergimos,

59 Ao ver um estudante a rir e a levar a mão à testa, o rei Filipe III de Espanha terá comentado que não seria muito inteligente, ou estaria então a ler *Don Quijote*. Comentário inserido no prefácio à tradução da obra de Cervantes, *Miguel de Cervantes Saavedras Levnet og Bedrifter* [Vida e Feitos de Miguel de Cervantes Saavedras], in *Don Quixote*, vols. I-IV, tradução de Charlotta Dorothea Biehl, Copenhaga, 1776-1777; vol. I, p. 21.



tanto mais risíveis e tanto mais delirantes se mostram. Ora, como a própria situação é risível ao mais alto grau, as réplicas, por si só tão espirituosas, sobressaem ainda com maior primor.

É sobejamente conhecido que Scribe sabe escrever réplicas para que se torne necessário vir dizê-lo. É admirado por isto, mas é ainda mais admirado pelo virtuosismo com que sabe adequá-las à situação, de molde a que derivem da situação e, por seu turno, a iluminem. Se uma réplica sua for, em caso raro, um pouco menos correcta, prontamente granjeia indulgência por via da |255| respectiva espirituosidade. Contudo, tem de recordar-se que não estou a falar de todas as peças de Scribe, mas apenas de *O primeiro amor*.

Ao adicionar uma quarta personagem, dá-se uma fermentação perfeita na trama, do ponto de vista dramático. Não é necessário recear que a trama venha a ter falta de vida, mas antes que a vida nela existente venha a tornar-se demasiado turbulenta e indisciplinada para obedecer às rédeas. Cada situação tem de ter o seu tempo e, contudo, o desassossego interior da peça tem de ser assinalado em cada uma das situações. Que Scribe é neste ponto o mestre, é aquilo que, para concluir, irei agora mostrar percorrendo as situações em particular. Que me perdoe o leitor, haja eu de tornar-me um tudo-nada prolixo, tal ficará a dever-se aos meus zelos em relação a Scribe e à minha desconfiança em relação ao leitor. Os meus zelos em relação a Scribe dizem-me em sussurro que ele nunca será suficientemente bem compreendido, a minha desconfiança em relação ao leitor leva-me a crer que, em passos particulares, o leitor não vê tudo. É comum crer-se que o cómico, mais do que o trágico, é um assunto do instante; rimo-nos com o cómico e esquecemo-lo, ao passo que é frequente regressar ao trágico e mergulhar nele. O cómico e o trágico podem ser de réplica ou de situação. Algumas pessoas preferem deter-se nas réplicas, conservá-las na memória, a elas regressando frequentemente. Outras preferem deter-se na situação, reconstruindo-a de memória. Estas últimas são as naturezas contemplativas. Também não pretendem negar que uma situação cómica contém algo igualmente saciante para a intuição, e até negar que na situação cómica, quando aliás é correcta, o indivíduo se sente mais tentado a imergir nela do que na situação trágica. Ouvi e li muitas tragédias, mas só sou capaz de recordar uma única réplica, e também me ocupo menos desta; pelo contrário, sou capaz de mergulhar com toda a tranquilidade na situação. Vou dar um exemplo. Quando, no *Egmont* de Goethe[60], chega ao conhecimento de

60 Vd. Goethe, *Egmont*, Acto V, cena 1; edição consultada pelo autor: J. W. Goethe, *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand* [Obras de G., Edição Completa na Última Revisão], vols. I-LX, Estugarda, Tübingen, 1828-1842; vol. VIII, pp. 268-272. Vd. também *Egmont*, in J. W. Goethe, *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe* [Obras de

*Clärchen* que *Egmont* foi preso, ela avança para falar aos holandeses e incitá-los à rebelião. Está convencida de que a sua eloquência os agitará e, no entanto, os holandeses, como bons holandeses, deixam-se ficar impassíveis, limitam-se a pensar em como escapar dela. Nunca consegui lembrar-me de uma única palavra da réplica dela, a situação, pelo contrário, tornou-se inesquecível a partir do instante em que a vi pela primeira vez. Como situação trágica, é perfeita. Haveria de pensar-se que a linda jovem, poética por via do seu amor por Egmont, animada por todo o ser de Egmont, teria de ter sido capaz de comover o mundo inteiro, mas nenhum holandês a entende. Numa tal situação, a alma repousa numa infinita nostalgia; mas repousa, a contemplação |256| está completamente em descanso. Para a contemplação, a situação cómica possui decerto um subsistir aparentado com este, mas é simultaneamente reflexão em movimento no seu seio, e quanto mais descobre, tanto mais infinita a situação cómica se torna, por assim dizer, dentro de si mesma, tanto mais vertiginosa se torna para o indivíduo, sem que todavia se consiga deixar de olhar fixamente para dentro dela.

As situações em *O primeiro amor* são precisamente desta espécie. A primeira impressão que causam é já de um efeito cómico, mas quando são reproduzidas para a intuição, o riso torna-se então mais calmo, mas o sorriso transfigura-se mais, quase não se consegue voltar a desviar daí o pensamento, porque é como se ainda viesse algo de mais risível em seguida. Este desfrutar tranquilo da situação, em que olhamos para dentro dela, sensivelmente como aquele que fuma tabaco olha para dentro do fumo, não deixa porventura de ser familiar a um ou outro leitor. Scribe não é disso culpado; se for esse o caso, então, o próprio leitor fica com a culpa disso, perante Scribe.

Dervière exerce uma forte pressão sobre Emmeline para que ela venha a desposar Rinville; ela admite o seu amor por Charles, confessa o entendimento da mais elevada inocência em que tem vivido com ele e, com boas palavras, persuade o pai a escrever uma carta a Rinville, tendo por conteúdo uma recusa; enviam o criado com a carta; a família recusa-se a receber visitas, Rinville aparece. Em vez de estar no andar de baixo a informar os criados, Lapierre estava a calçar as botas de montar. E Rinville é assim admitido. Desde logo Scribe, em vez de deixar o Sr. Rinville aparecer e apresentar-se a si próprio, concebe aqui uma situação não pouco espirituosa, também possuidora de tanta chacota para com Dervière, como para com Emmeline. Rinville recebeu a carta, e lê-a. Eis de novo a situação. Não é

G., Edição de Hamburgo], vols. I-XIV, Hamburgo: Christian Wegner, 1948-1960; vol. IV (*Dramatische Dichtungen. Zweiter Band* [Poemas Dramáticos. Segundo Volume]), 1953, pp. 434-437.



como outras, em que muitas vezes uma carta é lida para assim se fixar a atenção exclusivamente no seu conteúdo. É na casa do Sr. Dervière que o futuro genro recebe a recusa. Rinville traça o seu plano. Dervière entra; Rinville faz-se passar por Charles.

Temos aqui uma situação cabalmente espirituosa. Para o Sr. Dervière, não seria obviamente possível haver uma outra visita mais indesejável do que Charles, coisa que Rinville não pressente. Toda a sua intriga é então mostrada como uma ideia muito desafortunada. A situação não reside no facto de Rinville se fazer passar por Charles, mas no facto de ele ter escolhido a mais desafortunada de todas as situações que poderia escolher e de, não obstante, ter necessariamente de acreditar que escolheu a mais afortunada. A situação reside, além disso, no facto de Dervière ter em sua casa o jovem e excelente Rinville |257| sem pressentir isso. Ora quando atentamos nas réplicas, em si e para si poeticamente exactas, então chega a desfrutar-se cada vez mais a situação a uma potência mais elevada, porque o risível da situação torna-se nelas cada vez mais claro. Rinville começa por um estilo sentimental e patético. Se é o estilo certo, é coisa que poderia parecer duvidosa. Não tem qualquer conhecimento próximo de Charles, por isso, não pode saber qual a maneira de agir capaz de produzir um efeito mais enganador. Em contrapartida, tem uma representação da vida familiar de Dervière, e atreve-se a deduzir as características dos restantes membros dessa família. Mesmo que queira considerar-se o início como incorrecto, não é possível negar que Scribe remedeia esta fraqueza através da espirituosidade das réplicas, e do pressentimento que é despertado no espectador sobre o verdadeiro Charles. O incorrecto reside no facto de a primeira fala de Rinville[61] ser tão patética que parece que ele receia não ser bem recebido, coisa na qual Rinville todavia tem justamente de crer, tendo em conta o acima mencionado. Por isso, Rinville parece-se um pouco excessivamente com o verdadeiro Charles. Apesar da restante estupidez sua, o tio parece ter percebido muito bem Charles, e tem por opinião ver-se livre dele com dinheiro, e oferece-lhe seis mil francos por ano em vez dos anteriores três mil[62]. Somos por essa via levados involuntariamente a pensar no verdadeiro Charles. Ter-se-ia dado por muito feliz e teria aceitado com alegria a oferta. Toda a cena teria então terminado da mesma patética maneira como havia começado, ter-se-ia lançado nos braços do tio, exclamando: «sim, os laços naturais e de sangue são sagrados». Rinville não se dá entretanto por bem servido, continua no tom em que começara, tal e qual como Charles haveria de exprimir-se, se não tivesse necessitado dos seis mil francos. Ora tio decide-se a levá-lo a bem, a ganhá-lo para a sua causa, conta-lhe since-

61 *Ibid.*, cena 6, p. 4.
62 *Ibid.*, cena 6, p. 5.

ramente o encadeamento do assunto, faz um elogio de Rinville, o qual se torna paródico por via da situação. A situação aproxima-se do pleno apogeu, dado que Dervière confia a Rinville que tem andado a pensar em descobrir uma falcatrua qualquer que permita a Emmeline travar conhecimento com Rinville, sem que ela de nada suspeite*. O |258| contraste é primoroso. Dervière quer engendrar uma falcatrua, falcatrua essa que Rinville já engendrou. A falcatrua de Rinville cria a situação, e é nela que se ouve a réplica de Dervière. Dervière chega a confessar que não é muito inventivo, a sua falcatrua é muitíssimo simples, se Charles tivesse a bondade de se retirar. Se esta falcatrua tiver sucesso, Dervière terá mais ou menos concretizado a coisa mais estúpida que podia ter feito.

Contudo, Rinville não se vai embora; em contrapartida, Emmeline aparece com a notícia de que um certo Sr. Zacharie[63] deseja falar com o seu pai a respeito de Charles, que é esperado a todo o instante. O embaraço do pai tudo denuncia, e ela reconhece Charles. Com este plano geral o poeta ganhou muito. O tio é o primeiro com quem o presumível Charles esbarra; tem de ser considerado como sendo o mais fácil de enganar. É estúpido, está intranquilo porque Charles está para chegar e, por isso, demasiado inclinado a acreditar na certeza deste pesaroso acontecimento; também nunca poderia sonhar que alguém se lembraria de se fazer passar por Charles. Em relação a Dervière, Rinville até pode ser bastante atrevido. Em relação a Emmeline, ao invés, seria arriscar demasiado, visto que ela é sempre a parte mais matreira. Além disso, não seria bonito se Rinville pusesse assim o decoro de lado, e ainda menos bonito seria, vindo do lado de Emmeline. Em contrapartida, no embaraço do pai, ela possui agora a prova mais incontestável de que se trata de Charles. O reconhecimento ocorre sob o olhar do pai, Rinville não precisa de fazer nada; em vez de haver de tomar cuidado com o seu papel, pode comportar-se com perfeita tranquilidade, pois agora Emmeline abriu os olhos. Ela pressiona-o, tanto quanto Rinville, a ser Charles, podendo ele enfim não ter remorsos, e ela própria também não os ter, visto que foi o pai quem a pressionou a aceitar Rinville por Charles. Por

* A peça podia acabar propriamente aqui, pensaria porventura um leitor atento. Pois que coisa seria mais simples do que Rinville se ter manifestado ao velho Dervière, podendo assim navegar com vento duplo, junto de Emmeline fazer-se valer por Charles, e junto de Dervière por aquilo que ele realmente é — Rinville. Mas não se pode levar Rinville a mal por se ter mantido incógnito frente a Dervière; pois bastam simplesmente algumas palavras suas para fazer ver a Rinville que, quando se quer pôr em marcha uma intriga, nunca se deve ter Dervière como parceiro.

63 *Ibid.*, cena 12, p. 9.



meio deste plano geral, o poeta cobriu a situação de uma certa suavidade que lhe retira toda a indecência, e faz dela um inocente gracejo.

A situação não é menos espirituosa do que a precedente. Dervière está totalmente perplexo e, no entanto, foi ele quem deu ocasião a tudo, quem auxiliou |259| Rinville a superar a dificuldade de fazer-se passar por Charles diante de Emmeline. A situação cria uma paródia da anterior; o tio nem sequer foi capaz de reconhecê-lo prontamente. Ao invés, ela é capaz. Explica-o como sendo um estranho pressentimento, o qual todavia ele não sabe o que era; mas era como uma voz que lhe sussurrava: ele está ali[64]. (Esta voz era de certeza a voz do pai, que tudo denunciava.) Explica-o por via das simpatias que ela não consegue explicar ao pai, mas que certamente explicaria à tia Judith. Quem será o mais esperto: Dervière que não o reconhece, que não tem qualquer pressentimento, mas que agora o reconhece, ou Emmeline que o reconhece prontamente? Quanto mais se olha para isto, mais risível se torna. A réplica auxilia novamente o espectador a mergulhar na risibilidade da situação. Em resposta à réplica de Emmeline, de que tinha um estranho sentimento daquele género, segue-se a de Dervière: «pela minha parte, não tinha o mais ínfimo pressentimento, e se ele não me tivesse explicitamente dito o nome»[65]... uma réplica destas vale ouro. É tão simples e natural e, contudo, não haveria porventura um em dez dramaturgos com a sensatez e o necessário olho para a situação, para a fazer surgir. Um dramaturgo comum teria feito com que toda a atenção repousasse sobre Emmeline; já teria consumado o reconhecimento entre Dervière e Charles na cena anterior. Não teria produzido esta interacção e, no entanto, ela contribui para tornar a situação deveras espirituosa. É cómico que Emmeline reconheça prontamente Charles em Rinville, mas a presença de Dervière contribui para tornar a situação irónica. Fica ali como um imbecil que nada percebe. E que coisa será mais fácil de explicar, se foi Emmeline quem o pressentiu, ou se foi Dervière quem não o pressentiu.

Segue-se agora a cena do reconhecimento, uma das mais afortunadas situações que é possível imaginar. O espirituoso não reside de modo algum no facto de ela confundir Rinville com Charles. Também já se viu em palco, vezes sem conta, trocas de identidades[66]. Uma troca de identidades baseia-se numa parecença real, quer o indivíduo não esteja consciente disso, quer

64 *Ibid.*, cena 7, p. 6.

65 *Ibid.*, *idem*.

66 O termo original é «*Forvexling*», ou seja, «confusão», na sua valência mais usual; este termo designava, na época de Kierkegaard, a estratégia dramática fulcral nas comédias de Scribe, o *quid pro quo*, que em si mesmo é uma troca (habitualmente de identidades ou de papéis sociais), a partir da qual se sucedem múltiplas confusões e equívocos.

tenha sido ele a estar na sua origem. Se fosse este o caso, então, Rinville teria mais ou menos sabido qual o aspecto aproximado de Charles, após passar no exame, dado que Charles teria mesmo de ser mais ou menos parecido com ele. Entretanto, não é este de todo o caso, qualquer consequência desta espécie seria uma idiotice. O espirituoso reside no facto de Emmeline reconhecer em Rinville alguém que ela não conhece. O espirituoso não reside no facto de ela reconhecer |260| Rinville, antes fica à mostra no facto de ela não conhecer Charles. Tal como se passou com Rinville, também assim se passaria, nas mesmas circunstâncias, com qualquer outro homem, ela também o tomaria por Charles. Emmeline confunde então Rinville com um indivíduo que não conhece, o que é inegavelmente um género muito espirituoso de troca de identidades. Por isso, a situação possui um tão elevado grau de verosimilhança que, haveria de crer-se, seria difícil que lhe fosse concedida. Rinville também faz então figura de parvo, tendo em conta que acredita ter dado mais um passo em frente. O Charles de Emmeline é um x, um *desideratur*[67], e vê-se aqui manifestamente o que por hábito tem lugar em silêncio, o modo como uma jovenzinha se comporta quando cria para si um ideal. E, no entanto, amou Charles nestes oito anos, e não quer amar mais ninguém.

Se deparamos então com uma réplica completamente isolada que nos pareça incorrecta, Scribe compensa com um dito espirituoso. É assim que se passa na réplica de Rinville: «Deus seja louvado, tive receio de ter ido mais longe do que desejara.»[68]

Portanto, Emmeline reconhece Charles, ou melhor, descobre-o. Enquanto Rinville, como se haveria preferencialmente de suspeitar, não chega designadamente a saber qual o aspecto de Charles, Emmeline sabe, o que está muito sabiamente estruturado, visto que ela não o sabia de antemão. A situação é tão delirante que é possível ficar em dúvida sobre que coisa dizer, se foi Rinville quem enganou Emmeline, ou se foi Emmeline quem enganou Rinville, visto que, de certo modo, ele está enganado, na medida em que acreditava que existia realmente um Charles. Mas sob tudo isto jaz a infinita *pointe*[69] no facto de esta cena ser uma cena do reconhecimento. A situação é tão louca como seria a réplica de um homem que nunca tivesse visto a sua própria imagem e, vendo-se pela primeira vez ao espelho, dissesse: reconheço-me desde logo a mim mesmo.

Na cena do reconhecimento, Emmeline e o presumível Charles chegaram justamente ao ponto em que são interrompidos pela partida de Charles,

67 Em latim no original: «o desejável».
68 *Ibid.*, cena 8, p. 7.
69 «*Pointe*», termo francês que em várias línguas designa o súbito, o inesperado, que num episódio ou numa anedota desencadeia o gracejo.



quando o tio volta a interrompê-los com a sua presença. Recebeu do Sr. Zacharie esclarecimentos respeitantes a Charles que não lhe são particularmente favoráveis. Vai agora recair tudo sobre Rinville. A situação é essencialmente a mesma da anterior; mas iremos ver que ganho o poéta tirou. As proezas de Charles são de tal natureza que, se fossem pura e simplesmente contadas, poderiam ter um efeito perturbador no que diz respeito à impressão global da peça. Importa dar-lhes uma certa tonalidade leviana para que não cheguem a produzir |261| um efeito sério. O poeta alcançou-o por dois meios. A primeira informação obtida sobre a vida de Charles ocorre na nona cena, na qual está Rinville, que se faz passar por Charles, recaindo tudo sobre ele. A atenção do espectador é desviada dos meandros da história para a troca de identidades; em vez de se pensar em circunstâncias particulares acaba unicamente por pensar-se em parvoíces em geral e no embaraço de Rinville, e o cómico consiste em exigir-se dele um esclarecimento adicional. A informação completa é obtida pela boca do próprio Charles na cena dezasseis, embora não seja de esquecer que Charles se faz passar por Rinville. O que se tornaria demasiado sério ou demasiado atrevido, se fosse Charles a contá-lo na sua própria pessoa, resulta agora numa tonalidade cómica, quase alegre, porque ele conta-o na pessoa de Rinville, recorrendo a estar incógnito para tornar isso tão fantástico quanto possível. Se ele tivesse narrado a vida na sua própria pessoa, exigir-se-ia que tivesse consciência disso, e seria considerado como imoral ao mais alto grau, se não a tivesse. Agora, ao invés, quando ele narra tudo na pessoa de um outro, e ainda mais para atemorizar Emmeline, acha-se que a tonalidade fantástica da sua história está como que poeticamente certa em duplo sentido.

Ora Dervière obteve esclarecimentos sobre o presumível Charles, os quais ele não se vê em condições de rectificar ou de completar. Emmeline descobre «que ele já não é o mesmo»[70]. É uma coisa precipitada, depois de ela estar plenamente convencida de que ele é mesmo o antigo Charles. Emmeline revela-se aqui realmente no seu elemento, tudo o que ela diz é disparate. A própria réplica merece uma observação mais rigorosa, porque oferece a ocasião de rejubilar ainda mais com a situação, que fica iluminada, de um outro lado, em toda a sua risibilidade. O simples som da palavra «o mesmo» actua como um novo ingrediente estimulador na loucura da situação, acabamos involuntariamente por rir, já que acabamos involuntariamente por perguntar a nós próprios: o mesmo, e como quem? O mesmo, como aquele que ele mostrou ser na cena da provação. E damos connosco logo a pensar quão incompleta fora aquela provação. O mesmo, mas como quem? Como Charles, que ela não conhecia. Além disso, quando digo acer-

70 *Ibid.*, cena 9, p. 8.

ca de alguém que é o mesmo, ou que não é o mesmo, posso tomá-lo em sentido externo ou em sentido interno, com respeito ao seu exterior, ou ao seu ser interior. Este último, haveríamos de crer que é de especial importância para o amante. Ao invés, descobre-se agora que a provação |262| mal tinha tocado nisso e, não obstante, ele foi tido como sendo o mesmo. Completamente por casualidade, Emmeline acaba por ponderar se Charles não se terá afinal mudado no tocante ao carácter, e descobre agora que ele não é o mesmo. A negação de que ele, no aspecto moral, já não é o mesmo contém simultaneamente a afirmação de que em todos os outros aspectos ele é o mesmo. No entanto, Emmeline explica-se com maior minúcia. Não busca transformações no facto de Charles se ter tornado um esbanjador e possivelmente alguma coisa ainda pior, mas antes no facto de ele não lhe confiar tudo, coisa a que ela fora habituada. Esta pode ser uma das suas ideias romanescas, mas que deverá ser entendida, à semelhança da cena de reconhecimento, como se ela estivesse habituada a dizer disparates acerca de tudo diante dele. Que Charles estava habituado a confiar-lhe tudo, é coisa que ela não sabe por experiência, mas sim dos romances, onde se aprende que os amantes não devem guardar segredos. Se Charles fosse um penitenciário evadido, não seria factor de perturbação, se ela viesse meramente a satisfazer a sua curiosidade erótica por via de ser ele a confiar-lhe tal coisa. O ensaio que Emmeline executa por intermédio da observação do carácter dele, para se convencer da identidade dele, então, terá de ser visto como disparate, o que em parte esclarece todo o seu ser e, em parte, todo o seu restante disparate. No mesmo instante, desiste por isso deste raciocínio, e obtém agora uma prova muito mais segura de que ele não é o mesmo, quando descobre que ele não tem o anel[71]. Já não necessita agora de qualquer testemunho adicional contra Charles. Confessa por isso que ele podia ter feito o que quisesse, a pior das coisas, ou por outras palavras, ter-se transformado tanto quanto ele quisesse, que teria todavia continuado a ser o mesmo, porém, o facto de não ter o anel testemunhava contra ele. Emmeline destaca-se pela sua espécie muito própria de pensamento abstracto. O que entretanto ela retém, após a abstracção e através dela, não é tanto a pura essência de Charles quanto o anel. É de considerar Emmeline como sendo o espírito do anel, que obedece «a quem tem o anel na mão.»[72]

Lapierre anuncia um novo forasteiro. É ponto assente que tem de ser Rinville. Ao receber ordens para se aprumar, Emmeline exclama: «Que maçada. Ter agora de ir arranjar-me por conta de um homem que me é

71 *Ibid.*, cena 9, p. 8.

72 Vd. Adam Oehlenschläger (1779-1850), *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* [Aladdin ou a Lâmpada Maravilhosa], in *Adam Oehlenschlägers Poetiske Skrifter* [Escritos Poéticos de A. O.], vols. I-II, Copenhaga, 1805; vol. II, pp. 75-436, aqui p. 274.



estranho e que não consigo suportar; já sei isso de antemão.»[73] Por meio desta réplica, chama-se a tempo a atenção do espectador para a ironia de uma das cenas seguintes. De um modo geral, Emmeline pode gabar-se de ser a menina querida da ironia. Faz-lhe a vontade em tudo, e a seguir |263| fá-la pagar por isso. Emmeline quer que o presumível Charles seja um belo jovem, a ironia faz-lhe a vontade, Dervière não percebe, está ali a fazer figura de parvo, Emmeline ganha a palma, e afinal faz figura de mais parva. Quer que Rinville seja um homem que ela não consegue suportar, apesar de o pai a pôr ao corrente de que se trata de um excelente jovem. A ironia volta a fazer-lhe a vontade, de tal forma, porém, que ela faz figura de parva.

A décima primeira cena é um monólogo de Rinville[74]. Parece preferível que tivesse de ser suprimido, visto que o efeito é perturbador em todos os aspectos. Se bem que estivesse adequado deixar Rinville dominar o campo de batalha e ser o primeiro a receber Charles, o monólogo podia ser encurtado. Também não deixaria de ficar sem efeito. Nas palavras do poeta, podia ter soado assim: «Bravo! Corre primorosamente! Em luta com o pai, em luta com a filha, a bem da verdade, tenho de admitir que é um plano bem gizado.» Este monólogo iria então conter uma espécie de reflexão objectiva sobre o decurso da peça. Achasse o poeta necessário prolongar um pouco o monólogo de molde a dar tempo para a chegada de Charles, então, poderia até ter feito com que Rinville gracejasse um pouco consigo próprio sobre o facto de que, ao fim e ao cabo, talvez tivesse sido mais sensato ter aparecido na sua própria figura, ou gracejasse com o que há de burlesco em ter assim passado de mal a pior, à medida que chegavam novos despachos sobre Charles. Teria sido melhor fazer com que ele, nesta sua reflexão, fosse interrompido por uma réplica de Charles nos bastidores. Da maneira como termina o monólogo em Scribe, sente-se demasiado que, uma vez terminado, terá agora de entrar uma nova personagem. Se o monólogo de Rinville fosse interrompido daquela forma, derramava-se uma nova luz sobre a correria aventureira de Charles, sobre o inoportuno da sua entrada, coisa pela qual ele sempre se salienta, *item*, sobre a esbaforida patetice com que o poeta marcou de maneira incomparável as suas primeiras réplicas[75].

E no entanto, isto é menos importante. O principal erro neste monólogo reside no facto de a operação sugerida por Rinville se mostrar totalmente como palavreado, como um movimento apenas fingido. Rinville explica que não é por facécia que assume o papel de Charles. Nem nunca foi assim, pelo contrário, no início foi ele mesmo quem apresentou três sólidos fun-

73 *Ibid.*, cena 10, p. 8.

74 *Ibid.*, cena 11, p. 9.

75 *Ibid.*, cena 12, p. 12.

damentos para que pudesse desejar que o seu casamento com Emmeline tivesse lugar. Esclarece em seguida |264| que quer impedir que Emmeline o confunda com Charles, quer ficar convencido de que é ele quem ela ama, e não a recordação de Charles. Isto é da mais extrema importância para toda a peça, pois é por esta via que se decide, como acima desenvolvido, se a peça é moralizante em sentido finito, ou espirituosa em sentido infinito. Como objectivo, a operação de Rinville tem então de fazer com que as estimáveis qualidades que lhe são próprias se tornem visíveis através da pessoa de Charles. Ora tal não acontece entretanto e, se tivesse acontecido, então, a peça teria sido uma peça completamente diferente. Com Emmeline, tudo gira em torno do anel, quando na cena quinze ele entra usando o anel, ela volta a conceder-lhe a sua graça, reconhece-o como sendo o mesmo, etc. Tendo em conta o efeito global da peça, Rinville não tem de ser concebido de modo algum como uma figura poética, algo que nem sequer se consegue demonstrar com os esclarecimentos singulares de que tem sido alvo. É um homem chegado à idade da maturidade, com sólidas razões para fazer o que faz. Incide sobre ele de vez em quando uma luz cómica, porque fica à mostra que as suas sólidas razões e o seu entendimento de pouco lhe valem para conquistar uma pequena gazela romântica da qualidade da menina Emmeline. Por mais que ele fosse um homem absolutamente estimável, mas perigoso para o coração de uma rapariga, não conseguiria exercer qualquer poder sobre Emmeline, ela é invulnerável, só obtém efeito sobre ela quando entra em contacto com a sua ideia fixa, logo, com o anel. Mas como o principal interesse da peça iria neutralizar as suas reais estimáveis qualidades, então, não resulta certo enfatizá-las, coisa que o poeta aliás nunca fez, à excepção deste monólogo. Na cena em que Rinville mais interage com Emmeline[76], é óbvio que, acima de tudo, nunca pode falar-se de uma qualquer oportunidade para ele exibir as suas estimáveis qualidades pessoais. Quando uma jovem se inclina em tal grau por um homem, à semelhança de Emmeline por Rinville, com essa inclinação, está sempre a mostrar-lhe a oportunidade de insinuar-se no coração dela e, então, Rinville teria de ser completamente lorpa, se não conseguisse vir em seu auxílio. Esta cena está então longe de poder ser tomada como tendo sido estruturada de molde a mostrar as estimáveis qualidades de Rinville, já que mais parece estar a colocá-lo sob uma luz um pouco cómica. Rinville é manifestamente um homem de entendimento; num monólogo anterior, assumiu-se com alguma importância, dando a entender ao espectador e aos seus amigos de Paris que era suficientemente homem para conseguir domesticar uma jovenzinha desta espécie. E é verdade que foi bem-sucedido; mas se os seus amigos de Paris |265| pudessem ver como as coisas se passaram, não iriam ter oportunidade de admirar os dotes dele. Ensinou-lhe o seu entendimento que era possível fazer-se passar por Charles. Até aqui, é-lhe devida inteira justiça. É agora que vai acontecer, é agora que vai mostrar as suas estimáveis qualidades, é agora, pensamos nós, que vai meter as mãos à obra, quando é então mostrado que nada lhe resta fazer; a Emmeline pé ligeiro, regressando a correr para as recordações de infância, leva o Sr. Rinville com ela, e qualquer homem que não fosse um completo pacóvio reuniria condições para lhe copiar o golpe de mestre.

76 *Ibid.*, cena 8, pp. 6 e segs.



O que aqui foi desenvolvido no que diz respeito à personagem de Rinville é, em minha opinião, de absoluta importância para toda a peça. Não terá de aí haver uma única figura, nem uma única relação cénica, que possa ter a pretensão de sobreviver à derrocada que a ironia prepara para todos eles, logo desde o início. Quando o pano então cai, tudo é então esquecido, só nada resta, e é essa a única coisa que se vê; e a única coisa que se ouve é um riso que, como um ruído da natureza, não sai de um único homem, é antes uma linguagem da força universal, e essa força é a ironia.

Charles entra e encontra-se com Rinville. O espirituoso na situação reside no facto de Charles, essa cabeça intrigante, chegar tarde de mais, não só em relação ao Sr. Zacharie, mas acima de tudo em relação à intriga da peça. Aqui, como em toda a parte, as suas réplicas são magistrais, e são ao mesmo tempo tão características quanto subordinadas à situação. Rinville aconselha Charles a fazer-se passar por Rinville. Já lhe sugeriu cabalmente a ideia de como o fazer, quando é interrompido por Charles, para quem era impossível receber lições de terceiros no tocante a mistificações, aparentando ser ele mesmo quem tudo inventa. Porém, mostra-se logo de seguida como não sendo homem para acautelar as coisas mais pequenas; teria assim acabado por ignorar o anel, se Rinville não lhe tivesse chamado a atenção para tal. Rinville recebe o anel.

Charles apresenta-se à família como sendo o Sr. Rinville, e ser recebido depende dessa circunstância. Dervière acha-o mais jovem e mais bonito do que Charles, Emmeline acha-o asqueroso, ambos os juízos são igualmente pouco fidedignos, e atrevemo-nos muito bem a crer que Emmeline nem sequer achou que merecesse a pena olhar para ele, mas soube disso pela força de uma inspiração. Passa-se com o pai de uma maneira semelhante. Por isso, a situação encerra uma profunda chacota sobre Charles, o qual atribui presumivelmente à |266| sua habilidade o seu favorável acolhimento, esperando que tudo corra bem, limitando-se ele a permanecer incógnito.

Segue-se um monólogo, no qual Emmeline se aconselha com o seu coração, descobrindo que nunca esquecerá Charles, mas que desposará Rinville[77].

77 *Ibid.*, p. 11.

Rinville chega para se despedir e para entregar o anel. Reconciliam-se novamente. Já estamos familiarizados com estas situações.

Segue-se a mais brilhante situação de toda a peça. Repousa sobre ela um nimbo, uma transfiguração, que traz consigo uma solenidade, a tal ponto, que quase se poderia desejar ver em segundo plano a tia Judith, como um espírito que desce o olhar sobre os seus dois discípulos. Emmeline decide confiar-se ao presumível Rinville e revela tudo. Esta situação ilumina plenamente Emmeline e Charles. A fidelidade de Emmeline torna-se por completo em paródia. Não quer desistir dele a preço algum, não se deixa atemorizar nem pelo fogo, nem pela água, o embaraço de Charles torna-se cada vez maior, visto que deseja ver-se livre dela. Uma tal fidelidade é totalmente adequada; pois uma jovenzinha como Emmeline costuma ser sempre mais fiel, quando o amado quer ver-se livre dela. Sabendo que o Sr. Zacharie não havia relatado o pior[78], Charles sentia-se bastante seguro de que se desenvencilhava de tudo com a sua habilidade, mas passa agora a ser ele quem tudo denuncia. A oportunidade é demasiado tentadora. Pode tornar-se o trovador da sua própria vida, e espera dessa maneira livrar-se da prima. Já foi anteriormente recordado que a situação ganha leveza com o facto de as estroinices de Charles adquirirem uma tonalidade cómica. Obtém-se uma representação vívida da sua leviandade e da confusão do seu espírito, mas não se fica indignado, como seria o caso, se ele houvesse narrado tudo da mesma maneira na sua própria pessoa; e no entanto, pressente-se que ele presumivelmente iria fazê-lo. Pressentimo-lo, mas não ouvimos isso. Porém, Charles nada leva a cabo, apenas agrada a si próprio. A fidelidade de Emmeline não conhece quaisquer limites. Por fim, Charles confessa que é casado. É incrível com que segurança o poeta soube ironizar Emmeline. Ao ouvir que ele é casado, fica furiosa. Talvez ocorresse a algum dos espectadores pensar que o fundamento da sua exasperação com Charles fosse ter ficado a conhecer todos os seus maus passos. De modo nenhum, meu caro amigo! Não estás a entendê-la. Fica com Charles, se conseguir simplesmente ficar com ele. Mas ele é casado. Claro que ela teria achado muito bem, se ele durante os oito anos não tivesse olhado [267] para nenhuma outra rapariga, e antes tivesse conscienciosamente contemplado a Lua. Porém, ela sabe como colocar-se acima disso. E que ele tivesse seduzido dez raparigas, fica com ele, fica com ele *à tout prix*[79], mas sendo ele casado, já não pode ficar com ele. *Hinc illæ lacrymæ*[80]. Se não fosse esta a intenção do poeta,

78 Nas cenas 7 e 12, o agiota a quem Charles deve dinheiro relata as circunstâncias do casamento de Charles com Pamela.

79 Em francês no original: «a todo o custo».

80 Em latim no original: «daí aquelas lágrimas». Citação retirada de *Andria* de Terêncio (190-159 a. C.), Acto I, cena 1. Edição consultada pelo autor: *P. Terentii Afri comœdiæ*



então, teria feito com que Emmeline interrompesse Charles um pouco mais cedo. Charles explicou que tinha sido exposto a muitas solicitações do belo sexo, que tivera diversas aventuras galantes, que tinha por vezes levado demasiado longe a sua dignidade de amar[81]. Ela não o interrompe, promete-lhe fazer tudo por ele para o reconciliar com o pai e para ficar ela própria com ele, já que se mostra distintamente que uma vez que ela não pode ficar com ele (assim que ouve que ele é casado), então, não será ela quem vai esquecer-se de fazer soar o alarme no acampamento. Charles começa a contar a história de Pamela, ela ouve com serenidade. Surge o horrível, ele é casado, e rebenta o reino da Noruega[82].

A profunda ironia desta situação jaz na fidelidade inviolável de Emmeline, que não é capaz de desistir de Charles por preço nenhum, visto que lhe custaria a vida, bem como no crescente embaraço de Charles, que não é capaz de livrar-se dela. Toda a cena é como se fosse uma licitação em que o Charles ideal é arrematado por Emmeline. Por fim, tudo termina no ponto em que fica mostrado que ela não pode ficar com Charles e em que Charles não consegue escapar das suas parvoíces.

Emmeline faz uma gritaria, o pai acode, e jura que nunca há-de perdoar a Charles.

Entra agora o presumível Charles. Emmeline suplicou ao pai que não se encolerizasse, será ela a fazê-lo confessar. Aqui, como noutros passos, o tacto do poeta tem de ser admirado. A cena tem, designadamente, de se tornar risível e a situação, irónica, quando se vê no presumível Rinville a impressão que a fulminante invectiva haveria de fazer no presumível Charles; o verdadeiro Charles tem designadamente o prazer de estar presente pessoalmente, enquanto é executado *in effigie*. Tivesse o poeta permitido que fosse Dervière a fazer este discurso, e teria sido uma injustiça poética. O tio havia sido o benfeitor de Charles, e está no pleno direito de exigir não fazer figura de parvo diante de Charles. O tio pode até muito bem não ser tão perspicaz quanto a rapariguinha, mas as suas boas obras ao longo de vários anos dão-lhe uma vantagem bem diferente em relação a Charles, face a uma tão esfarrapada promessa de casamento como aque-

*sex* [Seis Comédias de P. T. A.], edição de M. B. F. & F. Schmieder, Halle, 1819, p. 16. Em português: *A moça que veio de Andros*, introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988, p. 36.

81 *Den første Kjærlighed*, cena 12, p. 12.

82 Alusão a um episódio na Batalha de Svold, no qual o rei Olaf Tryggvason, ao ouvir um grande estrondo, perguntou a um arqueiro qual a sua origem, tendo este respondido que se tratava do reino da Noruega a fugir-lhe das mãos. Edição consultada pelo autor: *Oldnordiske Sagaer* [Antigas Sagas Escandinavas], tradução de C. C. Rafn, vols. I-XII, Copenhaga, 1826-1837; vol. II, pp. 280-283.

la que oferecera a Emmeline. |268| Dado que, em contrapartida, tudo aquilo que Emmeline diz mostra ser disparate, incluindo a promessa de casamento, é pois adequado que essa oração filípica[83] também assim se mostre enquanto tal. O enamoramento de outrora por Charles é disparate, o novo enamoramento por Rinville também é disparate; a sua exaltação é disparate, a sua ira também é disparate; a sua obstinação é disparate, as suas boas intenções também são disparate.

Emmeline dá largas à sua ira, e o presumível Rinville parodia o efeito do discurso dela através do rosto e dos gestos do verdadeiro Charles. Pode considerar-se que nesta situação o clímax se dá quando ela faz a confissão de que realmente amou Charles. A troca de identidades é completa. Aquele a quem ela amou, de acordo com a sua confissão, ao longo de oito anos é Rinville, no qual logo reconhecera Charles, recorrendo a alguma simpatia, para logo a seguir se convencer de que este não era o mesmo, embora ficasse logo reconhecível outra vez, graças ao anel.

Desfaz-se finalmente a troca de identidades. Fica mostrado que ela ficou com Rinville em vez de Charles. A peça termina aqui, ou, melhor dizendo, não termina aqui. Já desenvolvi este ponto anteriormente, quero ainda aqui elucidar apenas com algumas palavras o que foi avançado. Se o objectivo da peça é mostrar que Emmeline se tornou uma rapariga razoável, que fez uma escolha razoável ao optar por Rinville, então, a nota fundamental recai no lugar errado em toda a peça. Designadamente neste caso, interessar-nos-ia menos ficar a saber com rigor em que sentido Charles fracassou. Em contrapartida, exigimos um esclarecimento sobre as estimáveis qualidades de Rinville. Lá porque Charles se tornou um libertino, isso não implica de modo algum que ela deva escolher Rinville, a menos que alguém queira relegar Scribe a dramaturgo amador, que respeita a convenção dramática segundo a qual qualquer rapariga acaba por se casar, e se não se casar com um, então, tem de casar-se com outro. Entenda-se, ao invés, a peça do modo como eu a entendi, então, a jocosidade perde completamente o rumo, a espirituosidade é infinita, e a comédia é uma obra-prima.

Cai o pano, a peça acabou, nada mais subsiste, apenas sobram para contemplação os grandes contornos nos quais se mostra o fantástico *Schattenspiel*[84] dirigido pela ironia. A situação imediata real é a situação irreal, atrás da qual fica mostrada uma nova situação que não está menos equivocada, e assim por diante. Na situação, ouve-se o diálogo, quando é mais racional

83 Alusão ao discurso de Cícero (106-43 a. C.), denominado «Filípica», proferido no momento em que Marco António (83-30 a. C.) ocupou o lugar de Júlio César; Cícero inspirou-se no estilo veemente e eloquente de Demóstenes (384-322 a. C.) nos discursos aos seus concidadãos dirigidos contra Filipe II da Macedónia (c. 382-336 a. C.).
84 Em alemão no original: «teatro de sombras».



|269| mostra-se mais delirante e, tal como a situação se afasta, também o diálogo a segue, cada vez mais desprovido de sentido apesar da sua razoabilidade.

Para desfrutar merecidamente da ironia desta peça de um modo contemplativo, tem de ser vista, e não lida; tem de ser vista vezes sem conta e, quando se tem a sorte de ser contemporâneo dos quatro talentos do palco que no nosso teatro, de todos os modos, contribuem para mostrar e deixar pressentir a transparência da situação, então, o desfrute é cada vez maior de cada vez que a vemos.

Por mais que as réplicas nesta peça sejam muito espirituosas, iremos esquecê-las, mas é impossível esquecer as situações depois de as vermos visto uma vez. Quando já estamos familiarizados com elas, na vez seguinte em que se vê a peça, aprendemos então a ficar gratos à apresentação em palco. Não sei proferir maior elogio sobre o desempenho desta peça, a não ser que é perfeito em tão elevado grau que, nas primeiras vezes, nos faz sentir acima de tudo ingratos, porque o que se recebe é a peça, sem mais, nem menos. Conheço um jovem filósofo que uma vez me fez uma exposição sobre a doutrina da essência[85]. Era tudo tão fácil, tão simples, tão natural, que quando ele acabou, disse-lhe eu, quase encolhendo os ombros: «é só isso». Quando regressei a casa, quis reproduzir os movimentos da lógica e mostrou-se que eu não saía do mesmo sítio. Reparei então que teria de estar encadeado de outra maneira, senti como era grande o seu virtuosismo e a sua superioridade sobre mim próprio e senti quase como uma chacota que ele o tivesse feito tão bem que fiquei mal-agradecido. Era um artista da filosofia, e o que acontece com ele acontece a todos os grandes artistas, inclusive a Nosso Senhor.

Tal como me aconteceu com o meu amigo filosófico, também assim aconteceu comigo na exibição de *O primeiro amor*. Agora que, pelo contrário, a vi desempenhada inúmeras vezes, e também noutros palcos, só agora me sinto reconhecidamente grato aos nossos artistas dramáticos. Se por conseguinte eu houvesse de mostrar a um estrangeiro os nossos palcos, haveria de conduzi-lo ao teatro em que a peça estivesse em cena, e partindo do pressuposto de que ele a conhecia, dir-lhe-ia, então: olha para Frydendahl[86], afasta os olhos dele, fecha-os, deixa que a imagem dele surja à tua frente; esses traços nobres e puros, esse porte distinto, como conseguem eles despertar o riso, volta a abrir os olhos, e olha para Frydendahl. Olha para a se-

85 Provável referência ao conteúdo das palestras em Berlim de Karl Werder (1806--1893), filósofo hegeliano alemão, durante a estada de Kierkegaard na cidade entre Outubro de 1841 e Março de 1842.
86 Vd. nota 19 neste capítulo.

nhora Heiberg[87], baixa os olhos, pois [270] as estimáveis qualidades de Emmeline podiam porventura ser perigosas para ti; escuta essa languidez sentimental na voz, a insinuação infantil e caprichosa da jovem, mesmo que sejas seco e rijo como um guarda-livros, contudo, tens de sorrir. Abre os olhos, como é isso possível? Repete estes movimentos muito depressa de molde a que ambos quase sejam coincidentes no momento, e terás uma ideia do que é desempenhado em palco. Sem ironia, um artista nunca pode fazer um esboço, um artista dramático pode apenas fazê-lo através da contradição, já que a essência do esboço é a superficialidade, e onde não é exigido desenho das personagens dramáticas, há a arte de se transformar numa superfície, o que é um paradoxo para a prestação em palco, e só a alguns é dado fazê-lo. Um actor dotado de um cómico imediato nunca pode representar Dervière, porque ele não tem qualquer carácter. Todo o ser de Emmeline é contradição e não pode por isso ser representado de maneira imediata. Ela tem de ser estimável, caso contrário, o efeito de toda a peça é deitado a perder; não tem de ser estimável, mas estrambólica; ou então, perde-se, em outro sentido, o efeito total da peça. Olha para Phister[88]. Quase te dói quando fixas o olhar naquela estupidez infinitamente insípida que lhe está estampada no rosto. E não obstante, não se trata de uma estupidez imediata, o seu olhar possui ainda uma exaltação que na sua idiotice faz lembrar um tempo passado. Ninguém nasce com tal rosto; tem uma história. Quando eu era pequeno, lembro-me de ouvir a minha ama explicar-me que não se devia fazer caretas com a cara e, para me pôr a mim e a outras crianças de sobreaviso, contava uma história de um homem com o rosto torcido por ter feito caretas, e de como ficara a dever tal coisa a si próprio. Dera-se designadamente uma coisa deveras estranha, o vento mudara de feição e o homem ficou com o rosto contorcido. Phister dá-nos a ver um rosto assim contorcido; há ainda vestígios de caretas românticas, mas quando o vento mudou de feição, ficaram um tanto distorcidas. A apresentação de Charles feita por Phister tem menos ironia, mas mais humor, o que está completamente certo, pois na essência da personagem a contradição não é tão notória. Não se faz passar por Rinville, a não ser aos olhos de Dervière e de Emmeline, os quais, cada um a seu modo, são igualmente tendenciosos.

Olha para Stage[89], alegra-te com esse porte belo e viril, essa personalidade culta, esse sorriso fácil que denuncia a superioridade imaginada de Rinville perante a família fantasiosa de Dervière, e vê como este representante do entendimento rodopiou por entre a confusão que a oca paixão de Emmeline, como se fosse um impetuoso temporal, ocasionou.

87 Vd. nota 18 neste capítulo.
88 Vd. nota 21 neste capítulo.
89 Vd. nota 20 neste capítulo.

[271]

# A Rotação de Culturas

## Ensaio para Uma Doutrina de Prudência Social

*Χρεμυλος.*

**189.** ..... ἐστὶ πάντων πλησμονή.

**190.** ἔρωτος.

*Καριων.*

ἄρτων.

*Χρεμυλος.*

μουσικῆς.

*Καριων.*

τραγημάτων.

*Χρεμυλος.*

**191.** τιμῆς.

*Καριων.*

πλακούντων.

*Χρεμυλος.*

ἀνδραγαθίας.

*Καριων.*

ἰσχάδων.

*Χρεμυλος.*

**192.** φιλοτιμίας.

*Καριων.*

μάζης.

*Χρεμυλος.*

στρατηγίας.

*Καριων.*

φακῆς.

Cf. Aristophanis, *Plutus*, v. 189 e segs.[1]



**Chremylos.**

*..... an Allem bekommt man endlich Ueberdruß.*

*An Liebe*

**Karion.**

*Semmel.*

**Chremylos.**

*Musenkunst*

**Karion.**

*und Zuckerwerk.*

**Chremylos.**

*An Ehre*

**Karion.**

*Kuchen.*

**Chremylos.**

*Tapferkeit*

**Karion.**

*und Feigenschnitt.*

**Chremylos.**

*An Ruhm,*

**Karion.**

*an Rührei,*

**Chremylos.**

*am Kommando.*

**Karion.**

*am Gemüs'.*

Cf. *Aristófanes, Pluto,* de acordo com a tradução de Droysen[2].

1 Em grego no original, vv. 187-194 de *Pluto*, de Aristófanes. Edição consultada pelo autor: *Aristophanis Comœdiæ* [Comédias de A.], vols. I-II, edição de Wilhelm (Guilielm) Dindorf, Leipzig, 1830, vol. I, pp. 149-50. Tradução portuguesa: Aristófanes, *Pluto (A Riqueza)*, introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos de Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1989 (2.ª edição), pp. 33-34: «CRÉMILO: E, por Zeus, muito mais do que isso, de tal modo que jamais alguém está cheio de ti. De tudo o resto nos saciamos: de amor... / CARIÃO: de pão... / CRÉMILO: de música... / CARIÃO: de guloseimas... / CRÉMILO: de glória... / CARIÃO: de bolachas... / CRÉMILO: de coragem... / CARIÃO: de figos secos... / CRÉMILO: de ambição... / CARIÃO: de papas... / / CRÉMILO: de comandos militares... / CARIÃO: de sopa de lentilhas...»

2 Em alemão no original: «CRÉMILO: De tudo nos enfastiamos, por fim. De amor / / CARIÃO: pão. / CRÉMILO: arte da musa / CARIÃO: e confeitos. / CRÉMILO: De honra / CARIÃO: bolos. / CRÉMILO: Coragem / CARIÃO: e figos. / CRÉMILO: De fama / CARIÃO: de ovos mexidos / CRÉMILO: de poder militar / CARIÃO: de legumes.» Edição consultada pelo autor: *Des Aristophanes Werke* [Obras de A.], vols. I-III, tradução de Johann Gustav Droysen, Berlim, 1835-1838; vol. I, pp. 149-150; na primeira linha, o autor omitiu a palavra «*andern*» a seguir a «*Allem*».



Afirmam os experientes que é muito sensato partir de um princípio fundamental; estou de acordo com eles, e parto do princípio fundamental de que todos os homens são entediantes. Ou haverá por aí alguém que queira ser suficientemente entediante e venha contradizer-me neste ponto? Ora este princípio fundamental possui, no mais elevado grau, a força de repulsão que sempre se exige do negativo que é propriamente o princípio do movimento[3]; este não é simplesmente repulsivo, mas infinitamente repelente, e quem tiver este princípio fundamental atrás de si terá necessariamente de possuir uma velocidade infinita para fazer descobertas. Se designadamente a minha tese for verdadeira, então, bastará reflectir meramente consigo próprio, em grau idêntico àquele com que se modera ou se acelera o seu *impetus*, com maior ou menor moderação, no quão pernicioso é o tédio para o homem e, querendo-se elevar a rapidez do movimento ao máximo, quase pondo em perigo a locomotiva, então, bastará apenas dizer para consigo: o tédio é a raiz de todo o mal. É deveras curioso que o tédio, que é em si mesmo de uma essência tão tranquila e plácida, possa ter uma tal força para accionar movimento. É um efeito acima de tudo mágico, o exercido pelo tédio, só que este efeito não é de atracção, mas de repulsão.

Ora, em relação às crianças, toda a gente reconhece também quão pernicioso é o tédio. Desde que as crianças se divirtam, portam-se sempre bem, é coisa que pode afirmar-se no mais rigoroso dos sentidos, dado que, se durante a brincadeira até ficam por vezes incontroláveis, é realmente por-

3 Vd. Hegel, *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica], II, in *Werke*, vol. V, p. 342; *Jubiläums*, vol. V, p. 342; *Suhrkamp*, vol. VI, p. 563-564. Para outras discussões do autor envolvendo o princípio da negatividade em Hegel, vd. a segunda parte de *Ou—Ou*, SV1, vol. II, p. 86, SKS, vol. 3, p. 97, assim como *O Conceito de Angústia*, SV1, vol. IV, p. 284, SKS, vol. 4, p. 320; em português: *O Conceito de Angústia*, tradução e posfácio de Álvaro Luiz Montenegro Valls, São Paulo, Petrópolis: Editora Universitária São Francisco e Editora Vozes, 2010, pp. 14-16.

que começam a entediar-se; o tédio já está em *Anmarsch*[4], mas apenas de um outro modo. Por conseguinte, ao escolher uma ama, é essencial ter em vista que ela não seja meramente sóbria, de confiança e honesta, e assumir simultaneamente uma perspectiva estética para ver se ela sabe divertir as crianças, e não ter hesitações em despedir uma ama, se ela vier a não demonstrar esta qualidade, nem que ela tenha todas as outras excelentes virtudes. Com efeito, reconhece-se aqui com bastante nitidez o princípio, mas neste mundo passa-se tudo de uma maneira tão estranha, |276| o hábito e o tédio ganharam supremacia a tal ponto que a ama constitui a única relação na qual se faz jus à estética. Se alguém quisesse pedir o divórcio porque a esposa era entediante, ou caso viesse a exigir-se a deposição do rei porque era entediante contemplá-lo, ou mandar um pastor para o desterro porque era entediante ouvi-lo, ou demitir um ministro, ou punir com a morte um jornalista porque era furiosamente entediante, não estariam nesse caso reunidas as condições para conseguir romper caminho. Que admiração estar o mundo a andar para trás, estar o mal a espalhar-se cada vez mais, já que o tédio aumenta e o tédio é uma raiz de todo o mal, coisa que é possível detectar desde o começo do mundo. Os deuses entediaram-se e por isso criaram os homens. Adão entediou-se porque estava sozinho, por isso Eva foi criada[5]. A partir desse instante o tédio entrou no mundo, e cresceu em grandeza na exactíssima medida em que a população crescia. Adão entediava-se sozinho, a seguir Adão e Eva entediaram-se em conjunto, a seguir Adão e Eva e Caim e Abel entediaram-se *en famille*, a seguir a população aumentou no mundo, e os povos entediaram-se *en masse*. Para se distraírem, conceberam a ideia de construir uma torre tão alta que se alcantilava céu acima[6]. É tão entediante esta ideia quanto é alta a torre, e constitui uma terrível prova de como o tédio havia ganho supremacia. Em seguida, foram dispersos pelo mundo, tal como agora se viaja pelo estrangeiro, mas continuaram a entediar-se. E que consequências não trouxe este tédio. O homem ergueu-se alto e caiu fundo, primeiro por via de Eva, em seguida, da torre babilónica abaixo. Por outro lado, que coisa re-

4 Em alemão no original: «marcha», da expressão «*im Anmarsch sein*», i. e., «estar para breve».

5 Génesis, 2:18: «E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele»; e 2:20: «E Adão pôs os nomes a todo o gado e às aves do céu, e a todo o animal do campo; mas para o homem não se achava adjutora que estivesse como diante dele.»

6 O episódio da Torre de Babel está narrado no Livro do Génesis, 11:4-9; para este passo, vd. versículo 4: «E disseram: Eia, edifiquemos uma cidade e uma torre, cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra.»



tardou a queda de Roma? *panis* e *circenses*[7]. E que coisa se faz nos nossos tempos? Tem-se em consideração algum meio de diversão? Pelo contrário, precipita-se a queda. Pensa-se em convocar uma reunião de Estados Gerais[8]. Pode lá pensar-se em coisa mais entediante, tanto para os senhores membros da assembleia, como para quem tiver de ler e de ouvir falar deles[9]? Quer melhorar-se as finanças do Estado através de poupanças[10]. Pode lá pensar-se em coisa mais entediante. Em vez de fazer crescer a dívida, pretende-se amortizá-la. Tanto quanto eu sei da situação política, a Dinamarca terá facilidade em contrair um empréstimo de quinze milhões. Por que motivo ninguém pensa nisso? Ouve-se até dizer, de vez em quando, que um homem é genial e não paga o que deve, por que motivo não haveria um Estado de poder fazer o mesmo, bastando haver um mero acordo? Contraia-se, então, um empréstimo de quinze milhões, mas que não seja |277| usado para amortização, mas para recreação pública. Festejemos com alegria e júbilo este reino milenar. Tal como por todo o lado estão agora caixas onde pode depositar-se dinheiro, também haveria, então, de por todo o lado haver taças onde houvesse dinheiro. Tudo seria grátis; ia-se grátis ao teatro, e grátis aos prostíbulos públicos, seria grátis o transporte para Dyrehaugen[11], o enterro seria grátis, e grátis seria a oração pública a alguém; digo grátis, pois sempre que se tem dinheiro na mão, de certa maneira, torna-se logo tudo grátis. Ninguém teria de possuir bens imóveis. Haveria de abrir-se uma excepção apenas para comigo. Reservaria cem táleres por dia para pôr num banco de Londres, em parte porque não posso passar com menos e, em parte, porque fui eu quem teve a ideia, e finalmente porque não é possível saber se eu não seria capaz de inventar uma nova ideia, uma vez gastos os quinze milhões. Que consequências traria este bem-estar? Tudo quanto fosse grande afluiria a Copenhaga, os maiores artistas,

7 Expressão latina de Juvenal em *Sátiras*, X, vv. 80-81: «pão e jogos». Edição consultada pelo autor: *Die Satirendes Decimus Junius Juvenalis* [As Sátiras de D. J. J.], tradução de F. G. Findeisen, Berlim, Leipzig, 1777, p. 374. Vd. Juvenal, *Satires*, edição de texto e tradução de Pierre de Labriolle e François Villeneuve, Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1957 (7.ª edição revista e corrigida), p. 127.

8 Assembleia de representantes, em funções desde 1834, das diversas classes sociais em cada uma das quatro províncias da Dinamarca, na época, as ilhas, Jutlândia, Slesvig e Holstein.

9 Os Estados Gerais publicavam o conteúdo dos debates e as respectivas conclusões na imprensa local.

10 Em 1835, foi criada uma comissão de representantes, com vista a elaborar as medidas de poupança consideradas necessárias para que a Dinamarca saísse da situação de bancarrota em que então se encontrava.

11 Ou «*Dyrehavsbakken*» [Parque da Tapada dos Veados], situado a norte de Copenhaga, o mais antigo parque de diversões na Europa, coutada real desde o século XVI e um dos lugares favoritos para passeios estivais a partir do início do século XIX.

actores e bailarinas. Copenhaga tornar-se-ia uma nova Atenas. Quais seriam as consequências? Todos os homens abastados viriam estabelecer-se nesta cidade. Certamente que também para cá viriam, entre outros, o Xá da Pérsia e o Rei de Inglaterra. Vede agora a minha segunda ideia. Usurpa-se a pessoa do Xá. Talvez haja alguém que diga: há uma rebelião na Pérsia, põem no trono um novo Xá, já antes aconteceu tantas vezes, e o velho Xá fica depreciado. Neste caso, a minha ideia é vendê-lo aos turcos, saberão muito bem transformá-lo em dinheiro. A isto, junta-se ainda uma circunstância que os nossos políticos parecem ignorar completamente. A Dinamarca é o equilíbrio da Europa. Não é possível pensar em existência mais feliz. Sei disso por experiência própria. Já fui uma vez o equilíbrio de uma família, podia fazer o que eu quisesse, nunca recaía sobre mim, mas sempre sobre os outros. Oh! Pudesse o meu discurso penetrar nos vossos ouvidos, vós que ocupais os altos cargos para estar sempre a dar conselho, vós homens do rei e do povo, sábios e sensatos cidadãos de todas as classes! Olhai à vossa volta! A velha Dinamarca afunda-se, é fatal, afunda-se debaixo do tédio que é a mais fatal de todas as coisas. Na antiguidade, era feito rei quem cantasse o rei morto da mais bela maneira[12]; nos nossos tempos, deve ser rei quem disse a melhor espirituosidade, e o príncipe herdeiro, aquele que deu ocasião a que se dissesse a melhor espirituosidade.

Mas para onde me arrastas tu, bela e sensível exaltação! Haveria eu de abrir a minha boca para me dirigir aos meus contemporâneos, de modo a iniciá-los na minha |278| sapiência? De modo nenhum; pois a minha sapiência não é propriamente *zum Gebrauch für Jedermann*[13], e regras do bom senso social é sempre o que há de mais sensato para se guardar silêncio. Não desejo de todo discípulos, mas se alguém estivesse à beira do meu leito de morte, então, talvez, estando eu na certeza de que para mim tudo estava acabado, então, talvez num acesso de delírio filantrópico lhe sussurrasse toda a minha doutrina ao ouvido, sem contudo saber se lhe fizera um favor ou não[14]. Fala-se tanto de que o homem é um animal social[15]

12 De acordo com a história lendária da Escandinávia, foi o que fez o rei Hajrdne, sucessor do rei Frode. Vd. *Den danske Krønike af Saxo Grammaticus* [Crónica Dinamarquesa de Saxus Grammaticus], tradução de Anders Sørensen Vedel, Copenhaga, 1851, vol. VI, cap. 25, p. CXII.

13 Em alemão no original: «para uso de qualquer um».

14 Vd. Platão, *Górgias*, 511 e 512 b. Em português: Platão, *Górgias*, introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa: Edições 70, 1992, pp. 187-188.

15 Vd. Aristóteles, *Política*, 1253a. Em português: Aristóteles, *Política*, edição bilingue, nota prévia de João Bettencourt da Câmara, prefácio e revisão literária de Raul M. Rosado Fernandes, introdução e revisão científica de Mendo Castro Henriques, tradução e notas de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, índice de conceitos e nomes de Manuel Silvestre, Lisboa: Vega, 1998, pp. 52-57.



e, ao fim e ao cabo, é um animal predador, algo de que não ficamos convencidos simplesmente através da observação dos dentes. Por conseguinte, toda a conversa sobre a sociabilidade e a comunidade é parcialmente uma hipocrisia hereditária e parcialmente uma refinada manha.

Todos os homens são pois entediantes. A própria palavra revela a possibilidade de uma classificação. A palavra «entediante» pode designar igualmente bem uma pessoa que entedia os outros, como aquele que se entedia a si mesmo. Aqueles que entediam os outros são a plebe, a multidão e, em geral, o infinito cortejo dos homens; aqueles que se entediam a si mesmos são os eleitos, os nobres; e como é estranho que aqueles que não se entendiam a si mesmos em geral entediem os outros, os quais, ao invés, se entediam a si mesmos, entretendo os outros. Os que não se entediam são em geral aqueles que de uma outra maneira andam muito ocupados pelo mundo, porém, precisamente por esse motivo, estes são os mais entediantes de todos, os mais insuportáveis. Seguramente que esta classe de animais não é fruto da cupidez do homem e do desejo da mulher. Como todas as classes de animais mais baixas, salienta-se por um elevado grau de fertilidade, e multiplica-se incrivelmente. Era portanto inconcebível que a natureza necessitasse de nove meses para produzir entes desta espécie, que se fariam preferencialmente produzir às dezenas. A outra classe de homens, os de distinção, é a classe dos que se entediam a si próprios. Como acima observado, em geral divertem os outros e, por vezes, de uma certa maneira exteriorizada, a populaça e, em sentido mais profundo, os co-iniciados. Quanto mais radicalmente se entediam a si mesmos, tanto mais potente é o meio de diversão que oferecem àqueles, pois quando o tédio se aproxima do seu máximo, na medida em que ou (a determinação passiva) morrem de tédio, ou (a determinação activa) dão um tiro nos miolos, só por curiosidade.

É costume dizer-se que o ócio é uma raiz de todo o mal. Para impedir o mal, recomenda-se trabalho. Entretanto, vê-se facilmente, tanto pela temida ocasião como pelo remédio recomendado, que toda esta observação é de extracção muito plebeia. O ócio, nessa sua qualidade, não está de todo na raiz do mal, pelo contrário, constitui uma vida verdadeiramente divina, |279| quando não nos entediamos. Claro que o ócio pode dar ocasião a que um homem perca o seu património, etc.; mas a natureza nobre não teme tais coisas, antes teme deveras entediar-se. Os deuses no Olimpo não se entediavam, viviam felizes em ócio feliz. Uma beldade feminina, que nem cose, nem fia, nem engoma, nem lê, nem se dedica à música, é feliz no ócio, já que não se entedia. O ócio está pois tão longe de estar na raiz do mal que é antes a raiz do verdadeiro bem. O tédio é uma raiz do mal, é aquilo que tem de ser mantido afastado. O ócio não é o mal, tem mesmo de dizer-se que qualquer homem que não tenha sentido para tal mostra dessa maneira que não se elevou até ao humano. Há uma actividade incansável que exclui o homem do

mundo do espírito e o coloca numa mesma classe com os animais, os quais têm instintivamente de estar sempre em movimento. Há homens que possuem um dom extraordinário para transformar tudo em negócio, homens cuja vida inteira é negócio, que se apaixonam e se casam, ouvem uma facécia e admiram uma obra de arte com o mesmo zelo negocial com que trabalham no escritório. O provérbio latino *otium est pulvinar diaboli*[16] está inteiramente certo; mas quando não se está entediado, o diabo não arranja tempo para deitar a cabeça na almofada[17]. Como entretanto o povo acredita que trabalhar é uma determinação humana, então, a oposição ócio-trabalho está certa. Tenho para mim que a determinação do homem é divertir-se, a minha oposição não está por isso menos certa.

O tédio é o panteísmo demoníaco. Ao permanecer nele enquanto tal, então, o tédio torna-se o mal; ao invés, assim que é relevado, então, é verdadeiro; mas é relevado apenas através do divertir-se — *ergo* o homem deve divertir-se. Afirmar que é relevado por via do trabalho denota ausência de clareza; pois o ócio pode seguramente ser anulado pelo trabalho, dado que este é o seu contrário, mas o tédio não pode, o que até também se verifica no facto de os trabalhadores mais diligentes, os insectos mais zumbidores no seu cioso zunido, serem os mais entediantes de todos; e quando não se entediam, conclui-se que não fazem qualquer ideia do que é o tédio; mas, então, o tédio não é relevado.

O tédio é parcialmente uma genialidade imediata, e parcialmente uma imediaticidade adquirida. A nação inglesa, no seu todo, é o paradigma das nações. A verdadeira indolência genial é mais rara de encontrar, não se encontra na natureza, pertence ao mundo do espírito. Encontra-se de vez em quando [280] um viajante inglês, o qual é como que uma incarnação desta genialidade, uma marmota pesada e imóvel, cuja total riqueza linguística ascende a um único e só monossílabo, uma interjeição, com a qual denota a sua suprema admiração e a sua mais profunda indiferença, porque admiração e indiferença indiferenciaram-se na unidade do tédio. Para além da inglesa, nenhuma outra nação produz tais singularidades da natureza; qualquer homem que pertença a outra nação terá sempre um pouco mais de viveza, e não será, tão absolutamente, um nado-morto. A única analogia que conheço é a do apóstolo do vazio entusiasmo que de igual modo viaja pela vida com uma interjeição, homens que por todo o lado fazem de estar entusiasmados a sua profissão, que por todo o lado onde estejam presentes, quer aconteça algo de significante, quer aconteça algo de insignificante,

16 Em latim no original: «o ócio é a almofada do diabo».
17 Provérbio dinamarquês; n.º 1581 na colectânea de N. F. S. Grundtvig, *Danske Ordsprog og Mundheld* [Provérbios e Adágios Dinamarqueses], Copenhaga, 1845, p. 60; doravante mencionada como Grundtvig.



gritam «Eh!» ou «Oh!», porque, para eles, a diferença entre o significante e o insignificante ficou indiferenciada no vazio do entusiasmo cegamente alarmante. O tédio ulterior é preferencialmente um fruto de uma diversão mal entendida. Parece dar que pensar que um remédio contra o tédio possa assim suscitar o tédio; mas isso só nesta medida pode igualmente suscitar o tédio que não for utilizado acertadamente. Uma diversão errada, em geral excêntrica, também contém em si o tédio, e é desse modo que ele avança, mostrando-se como o imediato. Tal como em relação aos cavalos se distingue entre vertigem idiopática e vertigem galopante[18], sendo todavia ambas designadas por vertigens, também é possível estabelecer uma diferença entre duas espécies de tédio, estando ambas todavia unidas na determinação do tédio.

No panteísmo reside em geral a determinação de plenitude, mas no tédio dá-se o inverso, está construído sobre o vazio, é antes, precisamente por isso, uma determinação panteística. O tédio repousa no nada que serpenteia através da existência, a sua vertigem é como aquela que emerge ao olhar infinitamente para o fundo de um infinito abismo. Que essa diversão excêntrica está por isso construída sobre o tédio, pode também ver-se pelo facto de a diversão ressoar sem ressonância, precisamente porque, no nada, nem sequer há assim tanto para tornar possível um eco.

Ora, como acima desenvolvido, se o tédio é uma raiz de todo o mal, que coisa será pois mais natural do que tentar levá-lo de vencida. Entretanto, aqui, como por toda a parte, importa sobretudo uma calma ponderação, não vá alguém, possuído [281] demoniacamente pelo tédio, ao querer escapar dele, diligenciar por ficar dentro dele. Todos os que se entediam gritam por mudança. Nisso, estou completamente de acordo com eles, só importa agir segundo o princípio.

A minha divergência com a intuição generalizada está suficientemente expressa na expressão «rotação de culturas». Poderia parecer que nestas palavras residia uma equivocidade e, quando eu, nestas palavras, quisesse encontrar lugar para uma designação para o método geral, então, teria de dizer que a rotação de culturas consiste em mudar continuamente de solo. Não é todavia assim que o agricultor usa a expressão. Pretendo, contudo, utilizá-la deste modo por um instante para falar da rotação de culturas que depende da infinitude ilimitada da mudança, a sua dimensão extensiva.

Esta mudança de culturas é a *vulgaire*, a inartística, e assenta numa ilusão. Fica-se cansado de viver no campo, viaja-se até à capital; fica-se cansado da pátria, viaja-se para o estrangeiro; fica-se «*europamüde*»[19], viaja-se até à América, e assim por diante, entregamo-nos a uma exaltada esperança numa

18 Trata-se de duas espécies de encefalite equina.
19 Em alemão, entre aspas no original: «cansado da Europa».

infinita viagem de estrela em estrela. Ou então, o movimento é outro, mas todavia extensivo. Fica-se cansado de comer em serviço de porcelana, come-se em baixela de prata; fica-se cansado da prata, come-se em baixela de ouro, lança-se fogo a metade de Roma para ver o incêndio de Tróia. Este método anula-se a si próprio e é a infinitude perversa[20]. Ora, portanto, o que alcançou Nero[21]? Não, o imperador Antonino foi então mais esperto quando disse: ἀναβιῶναί σοι ἔξεστιν· ἴδε πάλιν τὰ πράγματα, ὡς ἑώρας· ἐν τούτῳ γαρ τὸ ἀναβιῶναι. (Βιβλιον Ζ., β.)[22]

O método que eu proponho não consiste em mudar de terreno, mas antes em variar o método de cultivo e as espécies de semente, tal como na verdadeira rotação de culturas. Reside desde logo aqui o princípio da delimitação, o único princípio salvífico no mundo. Quanto mais um homem se delimita, tanto mais engenhoso se torna. Um prisioneiro solitário em cativeiro perpétuo é tão engenhoso que uma aranha pode servir-lhe de grande diversão. Pensemos nos tempos de escola, havia-se entrado na idade em que não é tido em conta qualquer aspecto estético na escolha daqueles que hão-de ensinar um indivíduo e, por conseguinte, estes eram frequentemente muito entediantes; e quão engenhosos éramos nós, então! Como podia ser tão divertido apanhar uma mosca, mantê-la presa debaixo de uma casca de noz, e ver como ela conseguia correr à volta dentro da casca; como podia trazer alegria abrir um buraco no tampo da secretária, e encurralar uma mosca lá dentro, e espreitá-la por um canudo de papel? E como podia servir de entretém ouvir |282| o monótono gotejar do telhado? E como nos tornamos profundos observadores, nem o menor barulho ou movimento nos escapa.

20 Vd. Hegel, *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica], I; in *Werke*, vol. III, pp. 147-148, 154; *Jubiläums*, vol. IV, pp. 157-158, 164; e *Suhrkamp*, vol. VIII, pp. 149, 155.

21 Nero (37-68), imperador de Roma, mandou incendiar a cidade no ano de 64. Vd. Suetónio, «Nero», 38; edição consultada pelo autor: *Caji Suetonii Tranquilli Tolv første Romerske Keiseres Levnets beskrivelse* [Biografias dos Primeiros Doze Imperadores por C. S. T.], vols. I-II, tradução de Jacob Baden, Copenhaga, 1802-1803; vol. II, pp. 102-104. Em português: «Nero», in Suetónio, *As Vidas dos Doze Césares*, vols. I-III, tradução de Angelina Pires (vol. I) e Adriaan de Man (vols. II e III), estudo introdutório e notas de Victor Raquel (vol. I) e Adriaan de Man (vols. II e III), Lisboa: Edições Sílabo, 2005-2007; vol. III, livro VI, pp. 42-43. A figura do imperador Nero é retomada em vários passos das obras de Kierkegaard, com especial incidência no capítulo «O Equilíbrio entre o Estético e o Ético no Desenvolvimento da Personalidade» em *Ou—Ou, Segunda Parte*.

22 Em grego no original, na tradução de João Maia: «Está na tua mão reviver. Vê de novo as coisas como as viste já, e isso é reviver.» Palavras do imperador Marco Aurélio Antonino (121-180), in *Meditationes* [Meditações], VII, 2. Edição consultada pelo autor: *M. Antoninus Commentarii libri XII* [Comentários do Livro XII de M. Antonino], edição de J. M. Schultz, Leipzig, 1829, p. 179. Em português: Marco Aurélio, *Pensamentos*, VII, 2, tradução e notas de João Maia, Lisboa: Relógio D'Água, 1995, p. 81.



Eis aqui o cúmulo do princípio que procura satisfação não através da extensão, mas através da intensão.

Quanto mais engenhoso for um homem ao modificar o método de cultivo, tanto melhor; mas qualquer modificação singular reside contudo no seio da regra geral da relação entre *recordar* e *esquecer*[23]. É entre estas duas correntes que a vida inteira se move e, por isso, importa mantê-las em nosso poder da maneira certa. Só quando se lançou a esperança borda fora, só então se começa a viver artisticamente, enquanto se tem esperança, não é possível delimitarmo-nos. Que bonito é ver um homem fazer-se ao mar levado pelo vento favorável da esperança, pode aproveitar-se a oportunidade para deixar-se ir a reboque dele, mas nunca se deve tê-lo a bordo da barca, e ainda menos como arrais, já que não é um comandante digno de confiança. Também por isso, a esperança foi o único dos perturbantes presentes de Prometeu[24]; em vez da presciência dos imortais, deu aos homens a esperança.

Esquecer — é o que todos os homens querem; e quando vem ao seu encontro alguma coisa desagradável, sempre dizem logo: se ao menos pudesse esquecê-la! Mas esquecer é uma arte que tinha de ser previamente exercitada. Ser capaz de esquecer depende sempre do modo como se lembra, mas de que maneira lembrar depende por seu turno do modo como se vivencia a realidade. Quem encalhar na rota da esperança, recordar-se-á de molde a que não lhe seja possível esquecer. *Nil admirari*[25] que seja por isso uma autêntica sabedoria de vida. Cada um dos momentos da vida não tem de ter mais significação para um indivíduo do que poder esquecê-lo no instante em que se queira; cada um dos momentos singulares da vida tem, por outro lado, de ter tanta significação para um indivíduo que é possível lembrá-lo a cada instante. A idade que melhor lembra é ao mesmo tempo a

23 Vd. nota 78 no capítulo «*Diapsalmata*».

24 Vd. Ésquilo, *Prometeu Agrilhoado*, vv. 248-254. Edição consultada pelo autor: *Des Aischylos Werke* [Obras de É.], tradução de Johann Gustav Droysen, Berlim, 1842, pp. 419-420. Em português: Ésquilo, *Prometeu Agrilhoado*, introdução, tradução do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor, Lisboa: Edições 70, 1992, pp. 44-45: «PROMETEU: Sim, fiz que os homens deixassem de se preocupar com a morte. / CORIFEU: Que remédio inventaste para essa doença? / PROMETEU: Insuflei-lhes cegas esperanças. / CORIFEU: Grande bem deste aos mortais. / PROMETEU: E além disso — atentai bem — dei-lhes o fogo.»

25 Em latim no original, citação retirada de Horácio, *Epístolas*, livro I, 6, 1: «nada há para admirar», dentro do princípio atribuído a Pitágoras, e caro aos estóicos, de independência face aos fenómenos exteriores. Edição consultada pelo autor: *Q. Horatii Flacci Opera* [Obras de Quinto Horácio Flaco], Leipzig, 1828, p. 217. Na tradução portuguesa: «Quasi nada admirar, Numiciocharo, / eis o só meio de viver ditoso», in *Satyras e epistolas de Quinto Horacio Flacco*, traduzidas e annotadas por António Luiz de Seabra, Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1846, p. 20.

mais esquecida: a infância. Quanto mais poeticamente se lembra, tanto mais fácil é esquecer, pois lembrar poeticamente é propriamente uma mera expressão para esquecer. Quando me lembro poeticamente, já teve lugar a modificação no que foi vivido e, por essa via, o que foi vivido perdeu tudo o que é doloroso. Para conseguir recordar desta maneira tem de atentar-se no modo como se vive, em especial no modo como se goza. Goze-se logo tudo até às últimas, retirando continuamente o máximo que o prazer pode oferecer e, então, nem se será capaz de recordar, nem de esquecer. Não se tem designadamente de recordar mais nada para além de uma [283] ultra-saciedade que só se deseja esquecer, mas que agora atormenta com uma recordação involuntária. Quando por isso se nota que o prazer, ou um momento da vida, arrasta demasiado um indivíduo, pára-se então por um instante para recordar. Não há qualquer remédio que seja melhor para causar repugnância do que persistir durante demasiado tempo. Manter-se desde o início no comando do prazer; não navegar a todo o pano em cada uma das decisões; entregar-se a uma certa desconfiança, só então se está em condições de dar por mentiroso o provérbio que diz não ser possível ter ao mesmo tempo no saco e na carteira[26]. Bem pode a polícia proibir o porte secreto de armas, mas nenhuma arma é todavia tão perigosa como a arte de saber recordar. É um sentimento particular quando no meio do prazer se olha para ele para recordar.

Quando assim nos tivermos aperfeiçoado na arte de esquecer e na arte de recordar, então, seremos capazes de jogar ao volante[27] com toda a existência.

Pela força que despende para esquecer, é realmente possível medir-se a elasticidade de um homem. Aquele que não consegue esquecer não chegará muito longe. Se algures haveria de borbulhar um Lete[28], não sei; mas sei que esta arte pode ser desenvolvida. Mas não consiste de modo algum em haver uma impressão singular de desaparecer sem deixar rasto, já que o esquecimento não é idêntico à arte de saber esquecer. Também se observa facilmente o pouco entendimento que o povo em geral faz desta arte, dado que na maior parte das vezes pretendem apenas esquecer o desagradável, e

26 Kierkegaard usa uma variante do provérbio «*man kan ikke faae baade i Pose og i Sæk*» (C. Molbech, *Danske Ordsprog, Tankesprog og Riimsprog* [Provérbios, Ditados e Lengalengas Dinamarqueses], Copenhaga, 1850, p. 341; doravante mencionado como Molbech), com um sentido aproximado ao uso em português de ter ou gozar de «sol na eira, chuva no nabal».

27 Trata-se de um jogo semelhante ao actual *badminton*, envolvendo um número variável de parceiros.

28 Na mitologia grega, o rio do esquecimento. Durante a travessia entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, era necessário beber das águas do Lete; na ida, esquecia-se as tristezas da vida terrena e, no regresso, a felicidade dos Campos Elísios.



não o agradável. Ora isto denuncia uma completa parcialidade. O esquecimento é designadamente a justa expressão para a assimilação propriamente dita, que reduz o que é vivido a painel de ressonância. Por isso a natureza é tão grande, porque esqueceu que fora caos[29], mas esta ideia pode surgir seja lá quando for. Como é muito mais frequente imaginar apenas o esquecimento em relação ao que é desagradável, também na maioria das vezes representamo-lo como um poder bravio que sufoca. Mas o esquecimento é pelo contrário um ofício tranquilo, e deve estabelecer relação tanto com o agradável quanto com o desagradável. Também o agradável, na qualidade de passageiro, precisamente nessa qualidade de passageiro, contém em si o desagradável através do qual é possível acordar a saudade; este desagradável é superado pelo esquecimento. Todos admitem que o desagradável tem um ferrão. Também ele fica afastado através do esquecimento. Se entretanto nos comportarmos como muitos dos que aldrabam na arte de esquecer e escorraçam completamente o desagradável, então, depressa se verá para que serve tal coisa. Num instante de desatenção, surpreenderá muitas vezes o indivíduo [284] com o todo o poder do repentino, e isto está em total oposição à bem ordenada estruturação de uma cabeça sensata. Nenhuma infelicidade, nenhuma adversidade, é tão pouco afável, tão surda, que não se deixe persuadir um pouco; até Cérbero[30] aceitou bolos de mel, e não são só meninas o que se enfeitiça. É alvo de persuasão e acaba assim despojado da sua agudeza, não se desejando de modo algum esquecê-lo, mas sim esquecê-lo para o recordar. Mesmo com lembranças de uma natureza tal que o esquecimento eterno haveria de parecer ser o único remédio contra elas, o indivíduo concede a si próprio uma astúcia, e o habilidoso é bem-sucedido na falsificação. O esquecimento é a tesoura com que se corta o que não é possível usar, note-se bem, sob a suprema supervisão da recordação. O esque-

29 De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo, v. 116, «O que primeiro existiu foi o Caos», segundo a tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, in Hesíodo, *Teogonia, Trabalhos e Dias*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 44. O relato figura igualmente em Paul Friedrich A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Novo Dicionário Mitológico], vols. I-II, revisão de Friedrich Gotthilf Klopfer, Leipzig, Sorau, 1821; vol. I, p. 502.

30 Cérbero, o cão de três cabeças que na mitologia grega estava incumbido de guardar o portão do reino de Hades. Vd. igualmente nota 52 no capítulo «Silhuetas», e Virgílio, *Eneida*, livro VI, vv. 417-424; edição consultada pelo autor: *Virgils Æneide*, vols. I-II, tradução de Johan Henrik Schønheyder, Copenhaga, 1812; vol. I, pp. 273-274. Em português, na tradução de Agostinho da Silva: «Cérbero enorme com as três goelas / faz estes reinos ressoar ao longe / ali deitado na caverna em frente. / Vendo a sacerdotisa que os pescoços / se lhe eriçavam todos de serpentes / deita-lhes um bolo de semente e mel / que logo lhe provoca fundo sono», in «Eneida», in Virgílio, *Obras de Virgílio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, tradução do latim de Agostinho da Silva, Lisboa: Temas e Debates, 1999, 2.ª edição, p. 297.

cimento e a lembrança são assim idênticos, e a identidade artística assim obtida é o ponto de Arquimedes no qual se levanta o mundo inteiro[31]. Quando se diz que se escreve algo no livro do esquecimento[32], sugere-se assim de uma só vez que isso é esquecido e que todavia é conservado.

A arte de recordar e de esquecer irá também prevenir contra ficar encalhado nalguma circunstância particular da vida, assegurando ao indivíduo uma perfeita suspensão.

Que um indivíduo se resguarde, então, da *amizade*. Como se define um amigo? Um amigo não é o que a filosofia designa como o outro necessário[33], mas sim o terceiro supérfluo. Quais são os cerimoniais da amizade? Brinda-se ao tratamento por tu, abre-se uma veia, mistura-se o sangue com o do amigo. É difícil determinar quando chegará este momento; mas faz-se anunciar de maneira enigmática, sente-se que não é mais possível o tratamento recíproco por você. Quando este sentimento já teve lugar, então, nunca poderá mostrar-se que se cometeu o erro de Geert Vestphaler, que brindou ao tratamento por tu com o carrasco[34]. Quais são os sinais seguros da amizade? Responde a Antiguidade: *idem velle, idem nolle ea demum firma amicitia*[35], e ao mesmo tempo extremamente entediante. Qual é a significação da amizade? Assistência recíproca por palavras e acções. Dois amigos decidem portanto unir-se para serem tudo um para o outro; e isto apesar do facto de um homem mais não poder ser para outro homem do que alguém que lhe estorva o caminho. Bem podem ajudar-se reciprocamente com dinheiro, tirar e pôr o casaco um ao outro, bem podem ser humildes servidores um do outro, encontrarem-se para os votos de feliz ano novo, bem como em casamentos, nascimentos e enterros.

31 Vd. «Marcellus» in *Vidas* de Plutarco, 14. Edição consultada pelo autor: *Plutark's Levnetsbeskrivelser* [Biografias de P.], vols. I-IV, tradução de Stephan Tetens, Copenhaga, 1800-1811; vol. III, p. 272. «Júlio César», in Plutarco, *Vidas paralelas*, tradução revista por L. Nazaré, Lisboa: Amigos do Livro, 1975, p. 157.

32 Variante do provérbio dinamarquês «*at slaae noget i Glemmebogen*», i. e., «riscar algo no livro do esquecimento», com o sentido de «esquecer algo». Vd. Molbech, p. 316.

33 Segundo Hegel, a existência é algo concreto porque está determinada por um «outro». Vd. Hegel, *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica], I; in *Werke*, vol. III, pp. 122-124; *Jubiläums*, IV, pp. 132-134; e *Suhrkamp*, vol. V, pp. 125 e segs.

34 Cena da peça de L. Holberg, *Mester Gert Westphaler* [O Mestre G. W.], Acto II, cena 4, in *Den Danske Skue-Plads* [O Teatro Dinamarquês], vols. I-VII, Copenhaga, 1788, vol. I, sem indicação de página.

35 Citação retirada de Salústio, *Catilina*, livro XX, em latim no original; na tradução de Agostinho da Silva: «realmente, só há amizade firme quando se querem as mesmas coisas e as mesmas coisas não se querem». Edição consultada pelo autor: *C. Sallusti Crispi opera quae supersunt* [Obras de Caio Salústio Crispo Que Sobreviveram], vols. I-IV, edição de Friedrich Kritzius, Leipzig, 1828; vol. I, p. 98. Em português: *Conjuração de Catilina*, in Salústio, *Obra Completa*, tradução e introdução de Agostinho da Silva, Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 29.



Mas lá porque se abstêm de amizades, não se há-de por isso de se viver |285| sem contacto com os homens. Pelo contrário, estas relações poderiam de vez em quando assumir uma viragem mais profunda, apenas de molde a que, embora partilhando durante algum tempo a marcha do movimento, se tenha sempre contudo muito mais velocidade de molde a ser capaz de lhe escapar. Pode muito bem ser-se da opinião que uma tal conduta deixa de herança recordações desagradáveis, residindo o desagradável no facto de uma relação, após ter sido algo para nós, decrescer até nada ser. Trata-se todavia de um mau entendimento. O desagradável é designadamente um ingrediente malicioso nos reveses da vida. Além disso, a mesma relação pode voltar a ganhar significação de um outro modo. Atente-se sempre em nunca encalhar e, com essa finalidade, em ter sempre o esquecimento atrás da orelha. O agricultor experiente deixa uma parcela em pousio, a doutrina de prudência social recomenda o mesmo. Tudo regressa outra vez mas de um outro modo; o que já alguma vez foi colhido durante a rotação permanece lá, mas é variado através do modo de cultivo. É por isso perfeitamente consequente ter esperança em encontrar os seus velhos amigos e conhecidos num mundo melhor, mas não se partilha por isso o medo da multidão, o medo de eles se haverem modificado tanto que não seja possível reconhecê-los outra vez; tem-se antes receio de que houvessem ficado inteiramente imutáveis. É inacreditável aquilo que mesmo o mais insignificante dos homens pode ganhar com um tão sensato cultivo.

Que nunca se caia em *casar*. As pessoas casadas prometem uma à outra amor[36] para sempre. Ora isto é bastante fácil, mas também não significa grande coisa; pois ao darmos o tempo por acabado, estaremos também a dar a eternidade por terminada. Por isso, se as partes envolvidas em vez de dizer para sempre, dissessem «até à Páscoa»[37], ou «até ao próximo primeiro de Maio»[38], então, haveria contudo sentido no seu discurso; pois estava a dizer-se duas coisas, uma coisa, e uma coisa que talvez se pudesse cumprir. Também é este o modo como as coisas acontecem no casamento. Decorrido um curto espaço de tempo, uma das partes é a primeira a reparar que algo vai mal; queixa-se agora a outra parte e grita aos céus: infidelidade, infidelidade! No decurso de mais algum tempo, a outra parte chega ao mesmo ponto, o que proporciona uma neutralidade, na medida em que a infidelidade recíproca é compensada pelo contentamento e prazer mútuos. Entretanto, torna-se tarde de mais, dado que um divórcio está ligado a grandes dificuldades.

36 Nesta ocorrência de «amor» e na seguinte, «*Kjærlighed*».

37 Expressão utilizada na língua dinamarquesa para designar um prazo indefinidamente protelado.

38 Dia estipulado para renovar ou anular a contratação do pessoal doméstico, e, como tal, dia em que ocorriam muitas mudanças na organização doméstica.

Quando assim acontece no casamento, não é pois de admirar que tenha de consolidar-se de tantas maneiras o casamento por meio de escoras morais. Quando alguém pretende separar-se da sua esposa, grita-se, então: é um homem ignóbil, um patife, etc. Que disparate, e que |286| ataque indirecto ao casamento. Ou o casamento tem realidade[39] em si mesmo e, assim sendo, já se está suficientemente punido por deixar passar essa realidade, ou não possui qualquer realidade e, sendo assim, é até irrazoável injuriá-lo, porque é mais sábio do que outros. Quando alguém, cansado de ter dinheiro, o lançasse pela janela fora, ninguém viria nesse caso dizer que era um homem ignóbil, pois que ou o dinheiro tem realidade e, sendo assim, já foi suficientemente punido ao despojar-se dele, ou não tem realidade nenhuma e então estará a ser deveras sábio.

Que um indivíduo se resguarde sempre de contrair uma relação na vida por via da qual seja possível vir a ser vários. Por isso, a amizade já é perigosa, e o casamento ainda mais. Podem até dizer que os esposos são uma só pessoa; mas dizer isto é uma conversa muitíssimo obscura e mística. Quando se é vários, então, perde-se a liberdade, e não se pode pedir as botas de viagem quando se quer, não se pode vagabundear por aí, inconstante. Se se tem esposa, já é difícil, se se tem esposa e talvez filhos, é duro, se se tem esposa e filhos, é impossível. É certo que temos o exemplo de uma cigana que carregou o marido às costas toda a vida[40], mas, em parte, tal coisa é uma raridade e, em parte, também é cansativo a longo prazo — para o marido. Por via do casamento, cai-se além disso numa continuidade altamente fatal dos usos e costumes, e os usos e costumes à semelhança do tempo e do vento são algo cabalmente indeterminado. Tanto quanto sei, no Japão também os maridos recolhem ao leito durante o puerpério. E porque não poderá chegar o tempo de ser a Europa a querer introduzir costumes dos países estrangeiros!

A amizade já é perigosa, o casamento ainda é mais perigoso, pois a mulher continua sempre a ser a ruína do homem, assim que se contrai uma relação duradoura com ela. Tomai um homem jovem, fogoso como um cavalo árabe, casai-o, e fica perdido. À partida, a mulher é orgulhosa, depois é fraca, depois ela desfalece, depois ele desfalece, depois desfalece a família inteira. O amor de uma mulher é apenas fingimento e fraqueza.

39 «*Realitet*» em todas as ocorrências de «realidade» neste parágrafo, bem como nas duas primeiras no penúltimo parágrafo do presente capítulo. Estas ocorrências, bem como a referenciada na nota 15 no capítulo «O mais Infeliz», constituem os dois casos mais relevantes do uso de «*Realitet*». Vd. notas 32 e 44 no capítulo «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno», e também outras ocorrências esparsas, assinaladas nas notas 68, 69 e 105 em «Diário do Sedutor» e na nota 65 do capítulo «Silhuetas».

40 Vd. Steen Steensen Blicher, *Kjeltringliv* [Vida de Velhaco], in *Samlede Noveller* [Novelas Reunidas], vols. I-V, Copenhaga, 1833-1836; vol. I, pp. 240-242.



Porque um indivíduo não se envolve no casamento, a vida dele não necessita por tal motivo de privar-se do erótico. O erótico deve também ter infinitude, mas infinitude poética, que pode ficar confinada tanto a uma hora como a um mês. Quando duas pessoas se apaixonam uma pela outra e pressentem que estão determinadas uma para a outra, importa ter a coragem de romper; pois ao continuarem apenas deitam tudo a perder, e nada ficam a ganhar. Parece ser um paradoxo, e é efectivamente um paradoxo para os sentimentos, mas não para o entendimento. Neste domínio |287| importa em especial ser capaz de utilizar disposições, se o fizermos, consegue então obter-se uma variedade inesgotável de combinações.

Nunca se exerça um qualquer *cargo oficial*. Ao fazê-lo, um indivíduo torna-se pura e simplesmente um zé-ninguém, um pequeníssimo entalhe na máquina do corpo do Estado; deixa-se mesmo de ser senhor do comando e de pouco servirá então a teoria. Recebe-se um título, e residem aí todas as consequências do pecado e do mal. A lei que escraviza é igualmente ente-diante, quer o avanço seja rápido ou lento. De um título, nunca se fica desembaraçado, para tal haveria de suceder um crime que acarretasse o açoitamento do indivíduo, e nem mesmo assim se tem a certeza de não poder vir a ser indultado por ordenação real, e voltar a receber o título.

Se bem que um indivíduo se abstenha de cargos oficiais, não deve ficar inactivo, antes deve atribuir peso a toda a ocupação que seja idêntica à ociosidade, tem de cultivar todos os tipos de artes pouco lucrativas. A este respeito, não deve, contudo, o indivíduo desenvolver-se de uma maneira tanto extensiva como intensiva e, apesar da avançada idade, deve mostrar a rectitude do velho ditado que diz que com pouca coisa se contentam as crianças[41].

Ora, tal como no cumprimento da doutrina de bom senso social se varia até certo grau o solo — visto que, caso apenas se quisesse viver em relação com um único homem, então, a rotação de culturas teria de correr mal, à semelhança de um agricultor que tivesse apenas umas jeiras[42] de terra, trazendo como consequência a impossibilidade de deixar alguma vez uma parcela em pousio, algo que é de extrema importância —, também assim o indivíduo tem pois de variar-se a si próprio continuamente, e é este o segredo propriamente dito. Para tal fim, tem necessariamente de manter as disposições em seu poder. Mantê-las em seu poder, no sentido em que haveria de ser capaz de produzi-las quando quisesse, é uma impossibilidade, mas a doutrina da prudência ensina a aproveitar o instante. Tal como um experiente marinheiro, ao lançar um olhar perscrutador sobre a água, avista bastante ao largo uma borrasca, também deve sempre avistar-se a disposi-

41 Provérbio dinamarquês, n.º 144, Grundtvig, p. 6.

42 No original «*Tønde*», antiga medida agrária, a jeira dinamarquesa; 1,81 equivale a um hectare.

ção um pouco antes. Tem de saber-se que efeito produz a disposição sobre o próprio indivíduo, e com que probabilidade produzirá sobre outros, antes de vestir a disposição. Primeiro tange-se para convocar sons puros e verificar o que se agita numa pessoa, seguem-se depois os tons médios. Quanto mais prática se tiver, mais fácil será ficarmos convencidos de que há amiúde muitas coisas num homem, nas quais nunca pensamos. Quando homens sensíveis, e nessa qualidade extremamente entediantes, entram em ira, acabam por ser muitas vezes divertidos. O gracejo provocador é em particular um excelente meio de exploração.

|288| Na arbitrariedade reside todo o segredo. Crê-se que não há arte alguma em ser arbitrário e, não obstante, cabe fazer aqui um estudo profundo para que se seja arbitrário de molde a que o indivíduo não se deixe extraviar, e que ele próprio daí retire prazer. Não se goza de modo imediato, mas antes de um modo completamente diferente, que é introduzido arbitrariamente. Vê-se o meio de uma peça de teatro, lê-se a terceira parte de um livro. Obtém-se desse modo um gozo completamente diferente daquele que o autor tivera a bondade de nos destinar. Goza-se acima de tudo algo de casual, observa-se toda a existência deste ponto de vista, deixa-se que a sua realidade fique aí encalhada. Vou introduzir um exemplo. Havia um homem cuja conversa fiada me foi necessário escutar numa dada circunstância da vida. Sempre que ele tinha oportunidade, estava pronto para uma pequena palestra filosófica que era extremamente entediante. Prestes a desesperar, descobri de repente como ele, ao falar, transpirava com invulgar abundância. O suor chamou a si a minha atenção. Vi como as gotas de suor se juntavam na sua testa, como depois se uniam em rios escorregando pelo nariz abaixo, e terminavam num corpo em forma de gota que ficava pendurado na extremidade mais saliente do nariz. Tudo se modificou a partir desse instante, podia até ter alegria quando o incentivava a dar início à sua lição de filosofia, só para observar o suor na testa e no nariz dele. Baggesen conta algures sobre um homem, seguramente uma pessoa muito honesta, mas com uma coisa que era de criticar: nada rimava com o seu nome[43]. É assim extremamente salutar deixar que as realidades da vida se indiferenciem através de um interesse arbitrário deste tipo. Converte-se algo de casual em absoluto e, nessa qualidade, em objecto de absoluta admiração, o que produz um efeito particularmente excepcional, quando os ânimos estão em movimento. Para muita gente, este método constitui um excepcional meio de estimulação. Observa-se tudo na vida como uma aposta, etc. Quanto mais consequente se for em saber como segurar a sua arbitrariedade,

43 O nome da personagem é «Hassing»; vd. Jens Immanuel Baggesen, «Theateradministratoriade» [Historial da Gerência Teatral], in *Jens Baggesens danske Værker* [Obras em Dinamarquês de J. B.], vols. I-XII, Copenhaga, 1827-1832; vol. I, p. 421.



tanto mais divertidas se tornam as combinações. O grau de consequência mostra sempre se se é um artista ou um aldrabão, já que, em certo grau, todos os homens fazem o mesmo. O olho com que se vê a realidade[44] tem de ser modificado continuamente. Os neoplatónicos tinham para si que as pessoas que tivessem sido menos perfeitas no mundo, depois da morte tornavam-se animais ora mais perfeitos, ora menos perfeitos, consoante os respectivos méritos, aqueles que, por exemplo, tivessem praticado as virtudes burguesas em menor grau (os pequenos comerciantes) tornavam-se |289| animais burgueses, por exemplo, abelhas. Uma visão da vida que neste mundo vê todas as pessoas transformadas em animais ou em plantas (também Plotino[45] era da opinião que alguns eram transformados em plantas) oferece uma rica multiplicidade de variação. O pintor Tischbein[46] tentou idealizar cada homem como animal. O seu método incorre no erro de ser demasiado sério, esforçando-se por descobrir uma parecença real.

À arbitrariedade dentro de cada um corresponde a casualidade fora de cada um. Deve por isso manter-se sempre o olho aberto para o casual, ser-se sempre *expeditus*, por pouco que alguma coisa haja de oferecer-se. As chamadas alegrias da vida social, para as quais o indivíduo se prepara com oito ou quinze dias de antecedência, não têm muito com que significar, ao invés, a coisa mais insignificante, por via do acaso, pode tornar-se matéria rica para divertimento. Não cabe aqui entrar em pormenores, nenhuma teoria consegue chegar tão longe. Até a teoria mais circunstanciada é todavia uma mera pobreza diante daquilo que na sua ubiquidade o génio facilmente descobre.

44 Aqui, e na ocorrência seguinte de «realidade», lê-se no original «*Virkelighed*». Vd. acima nota 39.

45 Vd. Plotino, *Eneiades*, livro III, 4, 2; edição consultada pelo autor: *Die Enneaden des Plotinus übersetzt von Johann Georg Veit Engelhardt mit fortlaufenden den Urtexter läuternden Anmerkungen begleitet. Erste Abtheilung* [As *Eneiadas* de P. Traduzidas por J. G. V. E., Acompanhadas das Notas Explicativas Seguindo o Texto Original], Erlangen, J. J. Palm und Ernst Enke, 1820. Vd. Plotin, *Ennéades*, vols. I-VI, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1924-1938; vol. III, pp. 64-65. Vd. igualmente o comentário de Platão no *Fédon*, 81c-82b; edição consultada pelo autor: *Udvalgte Dialoger af Platon* [Diálogos Escolhidos de P.] vols. I-VIII, tradução de Carl Johan Heise, Copenhaga, 1830-1859; vol. I, pp. 49-52. Em português: *Fédon*, introdução, versão do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1983, pp. 78-80.

46 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), pintor alemão. Fonte provável para o autor: J. W. v. Goethe, *An Denselben* [Ao Próprio], in *Werke*, vol. II, p. 168. Vd. *Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe* [J. W. v. G.: edição de Berlim], vols. I-XII, Berlim: Aufbau-Verlag, 1965-1978; *Poetische Werke* [Obras Poéticas], vols. I-XVI; vol. I, p. 384.

[2911

# Diário do Sedutor

*sua passion' predominante*
*e la giovin principiante.*

*Don Giovanni*, ária número 4[1].

1 Em italiano no original, *Don Giovanni*, Acto I, cena 5, vv. 26-27. Trata-se da ária de Leporello, dita «do catálogo», *Madamina, il catalogo è questo…*, cantada por Leporello a Donna Elvira. O sedutor deste diário chama-se Johannes como Don Giovanni e Don Juan, mas na composição da personagem reúnem-se elementos retirados de múltiplas fontes. Para além de aspectos decorrentes da recepção de Kierkegaard da ópera de Mozart, presentes já no capítulo do erótico-musical, tais como os estádios do desejo e a questão da imediaticidade da representação da sensualidade, aspectos que aqui são desenvolvidos por analogia ou por contraste, encontram-se em «Diário do Sedutor» elementos que manifestam a confluência de várias tradições, desde a clássica, através de Ovídio (vd. adiante nota 35) à literatura libertina setecentista através de Pierre Choderlos de Laclos (vd. adiante nota 2). Entre os autores do romantismo alemão é L. Achim von Arnim quem intervém determinantemente através da sua novela *Armut, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* [Pobreza, Riqueza, Culpa e Penitência da Condessa Dolores], não só pela semelhança entre Johannes enquanto sedutor reflexivo (por oposição ao Don Juan mozartiano como sedutor não-reflexivo) e o Duque A, protagonista da mencionada novela de Arnim, mas também pela inclusão de outros elementos narrativos; vd. Judith Purver, «Arnim: Kierkegaard's Encounters with a Heidelberg Hermit», in *Kierkegaard and his German Contemporaries*, vol. 6, Tome III: Literature, edição de Jon Stewart, Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 1-24, aqui, pp. 14-17; doravante mencionado como Purver, *Arnim*.



Não consigo dissimular de mim mesmo, nem sequer ser senhor da angústia que se apodera de mim neste preciso instante, quando em meu próprio interesse me decido a passar impecavelmente a limpo a rápida cópia que naquela altura eu fora apenas capaz de elaborar na maior das pressas e em grande desassossego. A situação surge à minha frente tão angustiante, mas também tão censurável, quanto dessa vez. Contra seu hábito, ele não havia fechado a secretária, cujo conteúdo ficou assim por inteiro à minha disposição; mas debalde viria eu alindar a minha conduta, recordando a mim mesmo que não abrira gaveta nenhuma. Uma das gavetas estava puxada para fora. Dentro dela achava-se uma quantidade de papéis soltos e por cima deles encontrava-se um livro de formato in-quarto, requintadamente encadernado. No lado que estava voltado para cima, fora posta uma etiqueta de papel branco na qual ele escrevera pelo seu próprio punho «*commentarius perpetuus* n.º 4». Debalde procurei entretanto ser eu a imaginar que, se aquele lado do livro não estivesse virado para o ar e se aquele notório título não me tivesse tentado, eu nem teria então caído na tentação, ou teria até oferecido resistência. O próprio título era estranho, porém, não tanto em si só, mas antes por aquilo que o rodeava. Fiquei a saber, com uma olhadela de relance a esses papéis soltos, que continham apontamentos de situações eróticas, algumas alusões a uma ou outra relação, esboços de cartas[2] de uma natureza muito própria, os quais aprendi posteriormente a conhecer na sua calculada negligência, inteiramente conduzida do ponto de vista artístico. Ora quando relembro a situação, depois de ter perscrutado o interior, pleno de intrigas, desse homem corrupto, quando agora, de olhos

2 Vd. *Les Liaisons Dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803); além de ser um romance epistolar, também a sedução levada a cabo como um plano de estratega militar, a par da ênfase na liberdade da seduzida, aproxima o presente diário da narração da vida de Valmont. Ronald Grimsley analisa exaustivamente as semelhanças e as diferenças entre Johannes, o Sedutor, e Valmont em *Kierkegaard and the Don Juan Theme. 2. Kierkegaard and Laclos*, in *Søren Kierkegaard and French Literature*, Cardiff: University of Wales Press, 1966, pp. 26-44.

abertos para toda aquela astúcia, como que entro dentro daquela gaveta, e então, causa-me a mesma impressão que terá de causar a um oficial de polícia que entra dentro da sala de um falsificador, abre o seu esconderijo, e descobre dentro de uma gaveta uma quantidade de papéis soltos, de provas tipográficas; numa está um pequeno filete de folhagem, noutra, uma chancela, numa terceira, uma linha escrita às avessas. Coisas que facilmente lhe mostram que está na pista certa, e a alegria sentida mistura-se com uma espécie de admiração |294| pelo estudo, pela aplicação, que inconfundivelmente ali estão. Comigo, teria sido ligeiramente diferente, visto que estou menos habituado a despistar crimes e não estou armado de — uma insígnia de polícia. Teria sentido o duplo peso da verdade pelo facto de pisar caminhos fora-da-lei. Dessa vez, não fiquei menos parco de pensamentos do que de palavras, como é comum acontecer. Fica-se estupefacto com uma impressão, até que a reflexão se solta novamente e, insinuando-se, persuade o ignoto desconhecido com os seus múltiplos e rápidos movimentos. Quanto mais desenvolvida estiver a reflexão, tanto mais rapidamente aprende a recompor-se, tal como acontece com um escriturário de passaportes de viajantes estrangeiros, o qual fica tão familiarizado com as mais fantásticas figuras que não se deixa desconcertar com facilidade. Mas apesar de a minha reflexão se encontrar agora seguramente muitíssimo bem desenvolvida, fiquei todavia no primeiro momento imensamente espantado; recordo muito bem que empalideci, que estive prestes a cair desmaiado, e do medo que daquilo senti. E se ele tivesse chegado a casa, e me tivesse encontrado desfalecido com a gaveta nas mãos — que uma má consciência sirva ao menos para tornar a vida interessante.

Em si e para si, o título do livro não me impressionou; pensei que fosse uma colectânea de excertos, o que me pareceu perfeitamente natural, dado eu saber que ele sempre havia abraçado os estudos com zelo. Continha entretanto coisas completamente diferentes. Tratava-se nem mais nem menos de um diário, escrupulosamente mantido; e como eu, tendo em conta o que até então conhecia acerca dele, não achasse que a sua vida reclamasse tanto assim um comentário, não nego então, depois de agora lhe ter deitado os olhos, que o título esteja escolhido com muito gosto e muito entendimento, com primazia objectiva e verdadeiramente estética sobre si próprio e sobre a situação. O título está em perfeita harmonia com todo o conteúdo. A sua vida tinha sido um ensaio para concretizar a tarefa de viver poeticamente[3].

3 Em *Sobre o Conceito de Ironia em Constante Referência a Sócrates*, Kierkegaard desenvolve a ideia de viver poeticamente em relação com modos de viver a ironia. Vd. com especial relevância para o presente passo a secção que dedica à crítica de *Lucinde* de Friedrich Schlegel; in SV1, vol. XIII, pp. 351-354 e 360-368; SKS, vol. 1, pp. 316-318 e 324-333.



Com um órgão finamente desenvolvido para descobrir o interessante[4] na vida, soube como encontrá-lo e, depois de o ter encontrado, continuou a reproduzir meio poeticamente aquilo que viveu. Por isso, o seu diário não é rigoroso do ponto de vista histórico, nem simplesmente narrativo, não é indicativo, mas sim conjuntivo. Embora o vivido seja obviamente descrito em conformidade com o que foi vivido, por vezes talvez até bastante tempo depois, porém, é amiúde apresentado como se acontecesse nesse preciso instante, é tão vívido do ponto de vista dramático que por vezes é como se tudo tivesse lugar diante dos nossos olhos. Que ele houvesse de assim ter procedido porque tinha uma qualquer outra intenção para com o diário é altamente |295| improvável; salta à vista que, em sentido mais rigoroso, tivera para ele uma mera significação pessoal; e querer admitir que eu tinha à minha frente uma obra poética, talvez mesmo destinada a ser publicada, tanto o todo como as partes singulares a tal obstavam. Certamente que ele não necessitaria de temer algo contra a sua pessoa se o publicasse, pois que a maioria dos nomes era tão estranha que não havia de todo qualquer probabilidade de terem carácter histórico; apenas se me levantou uma suspeita, a de que o primeiro nome esteja certo do ponto de vista histórico, para que assim ele sempre tivesse a certeza de reconhecer a pessoa real, ao passo que qualquer elemento estranho teria de ser desviado pelo apelido. Assim acontece pelo menos no caso da rapariga que eu conheci, à volta da qual gira o principal interesse, Cordelia; chamava-se com efeito Cordelia, mas ao invés não se chamava Wahl[5].

4 Em «Diário do Sedutor», o uso de «interessante» confere uma dimensão estética à actividade do sedutor e ao efeito sobre a seduzida; vd. nota 10 no «Prefácio» da presente obra, e também a nota 47, adiante. Aage Henriksen salienta que o reconhecimento do «interessante» enquanto categoria estética permite explorar os efeitos psicológicos da sedução sobre a seduzida, para além da sua consideração como belos, incluindo-se, assim, como interessantes, também aqueles que a estética tradicionalmente classificaria como não-belos; vd. Aage Henriksen, *Kierkegaards romaner*, Copenhaga: Gyldendal, 1969, p. 36, doravante mencionado pelo nome do autor.

5 «Cordelia Wahl» para nome da seduzida encerra em si múltiplas conexões, sendo provavelmente a menos relevante a estabelecida com a irmã de Cordelia Olsen, irmã de Regina Olsen, noiva de Kierkegaard. De facto, «Cordelia» é também o nome da filha rejeitada do Rei Lear, porque este não soube identificar a dimensão e a natureza do seu amor (vd. adiante nota 54). Além disso, «Kordelchen», diminutivo de «Cordelia», é, juntamente com «Lothario» (nome de outra figuração literária de sedutor relevante para Johannes, em «El curioso impertinente», novela intercalada na Parte I, capítulo XXXIII de *Don Quijote*), outra das máscaras do protagonista de *Dichter und ihren Gesellen* de Eichendorff (vd. nota 1 na página de rosto); por seu turno, «Wahl» alude a outra das obras fundamentais para o tratamento das relações amorosas, *Wahlverwandtschaften* [As Afinidades Electivas] de Goethe, cujos protagonistas também têm nomes utilizados em «Diário do Sedutor», designadamente, Eduard e Charlotte. Vd. Purver, *Eichendorff*, p. 46, e *Authority*, p. 407.

Ora como poderá explicar-se que, não obstante, o diário tenha adquirido uma tonalidade tão poética? A resposta a esta questão não é difícil, explica-se pela natureza poética que nele há, a qual, se quisermos, não é suficientemente rica, ou se quisermos, não é suficientemente pobre, para separar a poesia e a realidade uma da outra. O poético era esse mais que ele próprio trazia consigo. Esse mais era o poético que ele desfrutava na situação poética da realidade, sendo que era novamente por ele recuperado sob a forma de reflexão poética. Era o segundo desfrute, e era para o desfrute que toda a sua vida estava calculada. No primeiro caso, ele desfrutava o estético pessoalmente, no segundo caso desfrutava esteticamente a sua personalidade. No primeiro caso, o ponto central consiste em ele desfrutar de uma maneira pessoal e egoísta aquilo que a realidade parcialmente lhe dera e que ele próprio parcialmente utilizara para fecundar a realidade; no segundo caso, a sua personalidade volatilizava-se, e desfrutava então a situação e a si próprio na situação. No primeiro caso, necessitava continuamente da realidade como ocasião, como momento; no segundo caso, a realidade afogara-se no poético. Assim, o fruto do primeiro estádio é a disposição que esteve na origem do diário como fruto do segundo estádio, e esta palavra toma neste último caso uma significação um tanto diferente da tomada no primeiro. Possui assim o poético sempre através da equivocidade na qual a sua vida se desenrolava.

Atrás do mundo no qual vivemos, bem longe, em segundo plano, fica um outro mundo, que está sensivelmente na mesma relação para com o primeiro, como a que é estabelecida entre o palco que por vezes vemos no teatro atrás do verdadeiro palco e este último. Através de uma fina gaze vemos como que um mundo em flor, |296| mais leve, mais etéreo, de uma outra qualidade que não a real. Muitas pessoas que se mostram corporeamente no mundo real não pertencem originalmente a este, mas sim ao outro. Mas o facto de alguém assim se dissipar, quase desaparecendo mesmo da realidade, pode ter por fundamento razões de saúde ou de doença. Este último caso foi o desse homem que outrora conheci sem o conhecer. Não pertencia à realidade e tinha todavia muito a ver com ela. Circulava a correr continuamente na realidade, mas quanto mais se entregava a essa realidade, tanto mais para além dela ficava. Mas não era o bem que o afastava, e também não era propriamente o mal, nem sequer me atreveria a dizê-lo neste instante. Tem alguma *exacerbatio cerebri*, para a qual a realidade não possui incitamento suficiente para isso, no máximo, apenas momentaneamente. Não dava tudo por tudo na realidade, não era demasiado fraco para conseguir suportá-la; não, ele era demasiado forte; mas esse vigor era uma doença. Assim que a realidade havia perdido a respectiva significação enquanto incitamento, ficava desarmado e, nele, residia aqui o mal. Estava disso plenamente consciente até no instante do incitamento e nessa consciência residia o mal.



Conheci a rapariga cuja história constitui o conteúdo principal do diário. Se ele seduziu várias, não sei; mas parece que assim foi, tendo em conta os seus papéis. Parece ao mesmo tempo ter sido versado numa outra espécie de prática que inteiramente o caracterizava, visto que, acima de tudo, estava excessivamente determinado do ponto de vista espiritual para ser um sedutor em sentido comum. Vê-se pois pelo seu diário que, por vezes, aquilo que ele desejava ardentemente era algo de completamente arbitrário, uma saudação, por exemplo, e mais não aceitaria, por preço nenhum, porque na pessoa visada era isso o mais belo. Auxiliado pelos seus dotes espirituais, soube tentar uma rapariga, arrastá-la para si, sem se preocupar em possuí-la no mais rigoroso sentido. Posso representar em mim como ele soube levar uma rapariga até ao ponto culminante em que teve a certeza de que ela tudo sacrificaria. Quando o caso chegasse tão longe, romperia então, sem que do seu lado tivesse ocorrido a menor aproximação, sem que tivesse deixado cair uma palavra de amor[6] e, ainda menos, uma explicação, uma promessa. E contudo acontecera, e a infeliz tinha disso uma consciência duplamente amarga, porque não tinha o mínimo de que pudesse socorrer-se, porque tinha de continuar a ser sacudida pelas mais diferentes disposições numa pavorosa dança de bruxas, ora quando dirigia reprovações a si mesma e lhe perdoava, ora quando lhe dirigia reprovações e, agora que a relação |297| só havia contudo tido realidade em sentido figurado, tinha continuamente de lutar contra a dúvida de saber se tudo não passava de uma fantasia. Não podia confiar-se em ninguém, já que não tinha propriamente nada para confiar a alguém. Quando se sonhou, é possível contar a outros o sonho, mas aquilo que ela tinha para contar sonho nenhum era, era a realidade e, contudo, assim que a enunciasse a um terceiro, assim que aliviasse a sua mente inquietada, então, nada seria. Era algo que ela muito bem sentia. Ninguém era capaz de o captar, nem mesmo ela e, contudo, repousava agora sobre ela com uma gravidade angustiante. Vítimas desta espécie tinham por isso uma natureza muito própria. Não eram raparigas infelizes, escorraçadas da sociedade, ou tendo ideia de que o haviam sido, que se afligissem muito e a fundo, e, uma vez que o seu coração tivesse transbordado, o aliviassem no ódio ou no perdão. Nenhuma mudança visível se dera nelas; viviam de acordo com as circunstâncias habituais, respeitadas como sempre e, contudo, haviam-se transformado quase inexplicavelmente para si próprias e, incompreensivelmente, para os outros. A vida delas não se partira ou rompera como a dos outros, estavam

6 Aqui, «*Kjærlighed*». Ao longo de «Diário do Sedutor» as ocorrências de «*Kjærlighed*» são bastante mais numerosas do que as de «*Elskov*», cuja primeira ocorrência está assinalada na nota 48. Assinalam-se assim todas as ocorrências deste último termo, bem como as de ambos os termos, quando usados em paralelo num mesmo passo.

dobradas para dentro de si mesmas; perdidas para os outros, procuravam em vão encontrar-se a si próprias. Com a mesma significação, poder-se-ia dizer que o caminho dele na vida não deixava vestígios (visto que os seus pés estavam de tal forma configurados que ele conservava a pegada debaixo deles, é assim que, para mim, eu represento melhor a sua infinita reflexividade em si mesmo); no mesmo sentido, nenhuma vítima caía por ele. Ele vivia de uma maneira excessivamente espiritual para ser um sedutor em sentido comum. Assumia por vezes um corpo parastático e era então sensualidade pura e simples. Mesmo assim, a sua história com Cordelia é tão intrincada que lhe foi possível desempenhar a parte do seduzido, sim, até mesmo a infeliz rapariga consegue por vezes ficar perplexa com isso, também aqui a pegada dele é tão imperceptível que torna impossível qualquer prova. Os indivíduos haviam sido para ele mero incitamento sacudia-os de si tal como as árvores abanam as folhas — rejuvenescia-se, a folhagem estiolava.

Mas como andariam as coisas na sua própria cabeça? Ora eu penso que, tal como ele desencaminhou outros, acabará também ele por se extraviar. Não desencaminhou os outros no que diz respeito ao exterior, mas antes no respeitante ao próprio interior dos mesmos. Há algo de revoltante quando um homem conduz um forasteiro que, não sabendo qual o caminho a tomar, segue pelo percurso errado, deixando-o agora sozinho nessa errância e, contudo, o que é isto em comparação com levar alguém a tresmalhar-se em si próprio. O forasteiro errante tem todavia |298| o consolo de a paisagem mudar continuamente à sua volta e, a cada mudança, nasce-lhe a esperança de encontrar uma saída; aquele que se tresmalha em si próprio não possui um território tão grande para se movimentar; depressa repara que é uma órbita da qual não pode sair. Assim eu penso que com ele sucederá o mesmo até numa escala ainda muito mais terrível. Nada sou capaz de imaginar mais cheio de tormentos do que uma cabeça intrigante que perca o rumo, e vire agora toda a sua agudeza de espírito contra si mesma, na medida em que a consciência desperta e importa agora desembaraçar-se dessa desorientação. Debalde possui muitas saídas na sua toca de raposa; no instante em que a sua alma angustiada já acredita ver a luz do dia penetrando, mostra ser uma nova entrada e, tal como uma besta apavorada, perseguida pelo desespero, continua assim a procurar uma saída, e continua a encontrar uma entrada, através da qual regressa a si próprio. Um homem assim nem sempre é aquilo a que se poderia chamar um criminoso, é ele próprio iludido pelas suas intrigas e, contudo, abate-se sobre ele um castigo ainda mais terrível do que sobre o criminoso, pois o que é a própria dor do arrependimento em comparação com a insânia consciente. O seu castigo possui um carácter puramente estético, visto que dizer que a consciência moral desperta é uma expressão demasiado ética para que lhe seja aplicada; para ele, a consciência



moral forma-se simplesmente como uma consciência mais elevada que se exprime como um desassossego, o qual, em sentido mais profundo, nem sequer o acusa, mas mantém-no acordado, sem repouso sob si mesmo, na sua infrutífera inquietude. Também não está louco, visto que a multiplicidade finita do pensamento não está petrificada na eternidade da loucura.

Pobre Cordelia, também lhe será difícil encontrar paz. Ela perdoa-lhe do mais fundo do seu coração, mas não encontra repouso, já que a dúvida desperta então: fora ela quem anulara o noivado, fora ela quem constituíra a ocasião para a infelicidade, fora o seu orgulho a desejar ardentemente o incomum, arrepende-se então, mas não encontra repouso, pois agora redimem-na os pensamentos acusatórios: foi ele, com a sua astúcia, quem instalou este plano na sua alma; odeia-o então, o seu coração sente-se aliviado ao maldizê-lo, mas não encontra repouso; continua a dirigir reprovações a si própria, reprovações porque odiou, sim, ela própria era uma pecadora, reprovações porque, por mais astucioso que ele seja, é ela quem sempre permanece culpada. Para ela, é duro ter sido ele a enganá-la, e mais duro ainda, quase se poderia estar tentado a |299| dizer, que ele tenha despertado a reflexão em muitas línguas, que ele a tenha desenvolvido o suficiente do ponto de vista estético de modo a que ela não mais escutasse humildemente uma única voz, mas antes conseguisse ouvir as muitas línguas todas ao mesmo tempo. A recordação desperta então na sua alma, esquece o pecado e a culpa, recorda-se dos belos instantes, fica aturdida numa exaltação desnatural. Em momentos tais, não se limita a recordá-lo, concebe-o com uma clarividência que só mostra como ela está poderosamente desenvolvida. Não vê então nele o criminoso, mas também não vê o homem nobre, sente-o apenas esteticamente. Escreveu-me uma vez um bilhete, no qual se pronuncia assim sobre ele: «Era por vezes tão espiritual que eu me sentia aniquilada como mulher, e noutras alturas era tão bravio e apaixonado, tão concupiscente, que eu quase estremecia diante dele. Por vezes sentia-me tão alheada dele, outras vezes, ele entregava-se completamente; quando o enlaçava nos meus braços, tudo se havia entretanto transformado, e eu abraçava uma nuvem[7]. Conhecia esta expressão antes de o conhecer, mas foi ele quem me ensinou a entendê-la; quando a utilizo, penso sempre nele, tal como penso cada um dos meus pensamentos através dele. Sempre amei a música, ele era um instrumento sem igual, sempre com

7 No episódio mitológico que envolve Zeus, a sua esposa, Hera, e Ixíon; este último recebera de Zeus o perdão dos seus crimes, mas à mesa de Zeus seduz Hera diante do próprio Zeus, que, então, a transforma em nuvem. Dessa união nasceram os centauros. Fonte provável do autor: Paul Friedrich A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Novo Dicionário Mitológico], vols. I-II, revisão de Friedrich Gotthilf Klopfer, Leipzig, Sorau, 1821; vol. II, pp. 122-123; doravante a obra é mencionada como Nitsch.

emoção, tinha uma amplitude como nenhum outro instrumento tem, era a quintessência de todos os sentimentos e disposições, nenhum pensamento era para ele demasiado alto, nenhum era demasiado desesperado, era capaz de troar com uma tempestade de Outono, era capaz de sussurrar de maneira inaudível. Nem uma das minhas palavras ficou sem efeito e, contudo, não posso dizer que a minha palavra tenha perdido o seu efeito, já que me seria impossível saber qual o efeito que produziria. Com uma indescritível angústia, mas cheia de secretismo, sumamente feliz e inominável, escutava essa música que eu própria fazia surgir e, contudo, não havia sempre harmonia, ele arrebatava-me sempre.»

É terrível para ela, e mais terrível se tornará para ele; posso chegar a esta conclusão pelo facto de eu próprio mal conseguir dominar o medo que de mim se apodera de cada vez que penso no assunto. Também eu sou arrebatado para dentro desse reino de bruma, desse mundo de sonho, onde a cada instante se fica apavorado com a própria sombra. Debalde ensaio amiúde desprender-me daí, acompanho-a como uma figura ameaçadora, como um queixoso que é mudo. Que estranho! Ele espalhou o mais profundo segredo sobre tudo, e afinal há ainda um segredo mais profundo, que consiste em ser eu testemunha, sendo que eu passei até a ser testemunha de uma maneira ilegal. Não será possível esquecer tudo. Pensei algumas vezes em |300| falar com ele sobre isto. E contudo de que serviria, ou ele se retractava, argumentando que era um ensaio poético, ou impunha-me silêncio, algo que eu não lhe poderia negar, tendo em vista o modo como me havia tornado testemunha. No entanto, não há coisa alguma sobre a qual repouse tanta sedução e tanta maldição como um segredo.

Recebi de Cordelia um conjunto de cartas. Não sei se serão todas, se bem que me parecesse que ela uma vez deixou transpirar ter sido ela quem confiscou algumas. Copiei-as e vou inseri-las de permeio na minha cópia limpa. É certo que lhes falta a data, mas mesmo que estivessem datadas não me serviria de grande coisa, visto que o diário, na sua ulterior progressão, torna-se cada vez mais parcimonioso e, por último, com uma única excepção, quase abdica de qualquer datação, como se no seu desenrolar a história se tornasse qualitativamente tão significativa que, apesar da sua realidade histórica, se aproxima de ser ideia e, por esse motivo, as determinações temporais houvessem de se ter tornado indiferentes. O que, ao invés, me auxiliou foi o facto de em diferentes passos do diário se encontrarem algumas palavras cuja significação eu não abarquei no início. Ao cotejá-las com as cartas, tornou-se entretanto inteligível que constituíam os motivos das respectivas. Por isso, inseri-las no sítio certo será para mim assunto fácil, dado que introduzo a carta sempre junto do passo no qual se encontra esboçado o mesmo motivo. Se eu não tivesse encontrado estas indicações, teria então sido eu a ficar com a culpa de um mau entendimento, visto que decerto não me teria ocorrido pensar com que verosimilhança se desprende agora do diário o facto de em épocas particulares as cartas se seguirem umas às outras em tão grande número, parecendo que ela recebeu várias no mesmo dia. Houvesse eu de ter seguido o meu próprio pensamento, decerto que as teria então repartido mais uniformemente, sem pressentir qual o efeito que ele alcançara por via da energia apaixonada, por ele utilizada como qualquer outro meio para manter Cordelia no píncaro da paixão.



Além da informação completa sobre a sua relação com Cordelia, aqui e ali o diário contém entrelaçadas uma ou outra pequena descrição. Onde quer que isso se encontrasse, havia um NB[8] na margem. Essas descrições não estabeleciam de todo relação alguma com a história de Cordelia, mas ofereceram-me uma representação vívida da significação de uma expressão que ele amiúde empregava, embora eu outrora a entendesse de outra maneira: |301| deve sempre lançar-se uma pequena linha àparte. Se me tivesse chegado às mãos um volume anterior deste diário, é presumível que tivesse então encontrado várias dessas descrições, as quais ele próprio designava algures na margem como *actiones in distans*[9], dado que foi ele a expressar que Cordelia o ocupava demasiado para que tivesse realmente tempo para olhar em volta.

Pouco tempo depois de ter abandonado Cordelia, recebeu dela algumas cartas que lhe devolveu por abrir. Entre as cartas que Cordelia me confiou, encontravam-se também estas. Tinha sido ela a romper o lacre e, por isso, atrevo-me a fazer delas uma cópia. Nunca conversou comigo sobre o seu conteúdo, em contrapartida, quando falava da sua relação com Johannes,

8 A marginália dos diários e cadernos de notas de Kierkegaard é bastante profusa, sendo muito comum a sigla «NB», a par de desenhos, por vezes acompanhados de legendas e de comentários; vd. Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff e Johnny Kondrup, *Written Images: Søren Kierkegaard's Journals, Notebooks, Booklets, Sheets, Scraps, and Slips of Paper*, tradução de Bruce H. Kirmmse, Princeton: Princeton University Press, 2003.

9 Em latim no original: «acções à distância». O conceito é aplicado nas ciências naturais a fenómenos de magnetismo, gravitação ou mesmo à voz humana. Aristóteles nega este tipo de acções; vd. *Física*, 244b-245b; edição consultada pelo autor: *Aristoteles graece* [A. em grego], ed. Immanuel Bekker, I-II, Berlim, 1831; vol. I, pp. 244-245. Johannes demonstra a possibilidade da ocorrência de tais acções através da inserção de doze excursos, aqui identificados pelo seu início, seguido de indicação de páginas:1) «Cuidado, minha bela desconhecida!», pp. 349-352; 2) «Assim é que eu gosto [...]», pp. 352-354; 3) «Então, fica para segunda-feira [...]», pp. 354-358; 4) «Sim, minha filha [...]», pp. 363-364; 5) «Mas porque não podeis [...]», pp. 388-393; 6) «Muito bem. Já vejo muito ao fundo da rua [...]», pp. 414-415; 7) «Será pecado meu [...]», pp. 416-417; 8) «É deveras estranho, mas acontece que em Østergade [...]», pp. 424-425; 9) «Vá, some-te, minha peixeirinha [...]», pp. 433-434; 10) «Quando se ama [...]», pp. 436-437; 11) «Falando sinceramente [...]», pp. 439-441; 12) «Quando no Verão as criadas de servir [...]», pp. 443-445.

costumava recitar uns versinhos, tanto quanto sei de Goethe, os quais pareciam significar algo de diferente, segundo a diferença da sua disposição e a diferente dicção por ela condicionada:

*Gehe,*
*Verschmähe*
*Die Treue,*
*Die Reue*
*Kommt nach.*[10]

Eis o que dizem as cartas:

**Johannes!**

Não te chamo «meu», é para mim bem inteligível que nunca o foste, e recebo um castigo sobejamente forte por esse pensamento outrora me ter deleitado a alma; e, contudo, chamo-te «meu», meu sedutor, meu impostor, meu inimigo, meu assassino, fonte da minha infelicidade, túmulo da minha alegria, abismo da minha desventura. Chamo-te «meu» e chamo-me «tua», e tal como outrora isto encantou os teus ouvidos, orgulhosamente inclinados em minha adoração, que venha agora a soar como uma maldição sobre ti, uma maldição para toda a eternidade. Não rejubiles com a ideia de que haveria de ser minha intenção perseguir-te, ou munir-me de um punhal[11] para acicatar a tua chacota! Foge para onde quiseres, sou porém tua, arrasta-te até aos mais extremos confins do mundo, sou porém tua, ama centenas de outras mulheres, sou porém tua, sim, até na hora da morte, sou tua. Até a língua que uso contra ti tem de demonstrar-te que sou tua. Tiveste a ousadia de enganar uma pessoa de tal modo que te tornaste tudo para mim, |302| então, queria eu colocar toda a minha alegria em ser tua escrava, sou a tua, a tua, a tua maldição.

*Tua Cordelia*

— — —

10 Em alemão no original: «Vai, / Despreza / A fidelidade, / Seguir-se-ão / Os remorsos.», in Johann W. Goethe, *Jery und Bätely*, in J. W. Goethe, *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand* [Obras de Goethe, Edição Completa na Última Revisão], vols. I-LX, Estugarda, Tübingen, 1828-1842; vol. XI, p. 10.

11 Analogia com Donna Elvira em *Don Juan*, na versão de L. Kruse. Vd. nota 45 no capítulo «Silhuetas».



**Johannes!**

Havia um homem rico que tinha gado graúdo e gado miúdo em quantidade, e havia uma rapariguinha pobre que possuía apenas um único cordeiro, que comia da sua mão e bebia do seu púcaro[12]. Tu eras o homem rico, rico de toda a magnificência da terra, eu era a pobre, apenas possuindo o meu amor. Tomaste-o, com ele te alegraste; acenou-te então a volúpia, e tu sacrificaste o pouco que eu possuía, não podias sacrificar nada de teu. Havia um homem rico que tinha gado graúdo e gado miúdo em quantidade, havia uma rapariguinha pobre que possuía só o seu amor.

*Tua Cordelia*

— — —

**Johannes!**

Nem sequer haverá alguma esperança? Haverá o teu amor de nunca despertar outra vez, pois sei que me amaste, embora eu não saiba o que me dá a certeza disso. Esperarei, mesmo que o tempo se torne para mim longo, esperarei, esperarei que fiques cansado de amar outras, o teu amor por mim há-de então erguer-se de novo do seu túmulo, hei-de então amar-te como sempre, agradecer-te como sempre, como antigamente, oh!, Johannes, como antigamente! Johannes! Será que a frieza sem coração que me diriges é a tua verdadeira essência, seria o teu amor, o teu rico coração, mentira e inverdade, será que voltaste a ser tu mesmo! Tem paciência com o meu amor, perdoa se continuo a amar-te, sei que o meu amor é um fardo para ti; mas chegará porém o tempo em que voltarás para a tua Cordelia. A tua Cordelia! Ouve esta palavra suplicante! A tua Cordelia, a tua Cordelia.

*Tua Cordelia*

— — —

|303|

Se bem que Cordelia não estivesse na posse da amplitude por ela admirada no seu Johannes, vê-se distintamente que não estava desprovida de modulação. A sua disposição pronuncia-se claramente em cada uma das cartas, embora até certo ponto lhe tenha faltado clareza na apresentação.

12 Episódio narrado em Samuel, 12:1-9.

É em particular o caso da segunda carta, na qual a sua opinião se pressente, mais do que verdadeiramente se entende, mas, para mim, essa imperfeição torna essa carta tão comovente.



|304|

**4 de Abril**

Cuidado, minha bela desconhecida! Cuidado! Sair de uma carruagem não é assim um assunto tão ligeiro, é por vezes um passo decisivo. Eu podia emprestar-vos uma novela de Tieck[13], na qual veríeis como uma dama, ao descer de um cavalo, se deixou enredar a tal ponto numa complicação que esse passo se tornou definitivo para o resto da sua vida. Em geral, os degraus de uma carruagem estão tão mal colocados que quase nos vemos forçados a abdicar de qualquer graciosidade, e ousamos um salto desesperado para os braços do cocheiro e do criado. Que bem se saem o cocheiro e o criado! Realmente, creio que vou procurar colocação como criado numa casa onde haja jovens raparigas; numa casa destas, um criado torna-se facilmente testemunha dos segredos de uma menina. — Mas, por amor de Deus, rogo-vos por tudo que não salteis; está bastante escuro, não hei-de incomodar-vos, ponho-me simplesmente debaixo deste candeeiro de rua para que assim vos seja impossível ver-me e, contudo, só se continua a ser recatado na mesma medida em que se for visto, mas só se continua a ser visto, na mesma medida em que se está a ver — portanto, em consideração para com o criado, que não estaria porventura em condições de resistir a semelhante salto, em consideração pelo vestido de seda, idem, em consideração pelos folhos de renda, em consideração para comigo, deixai que esse pezinho gracioso, cuja delicadeza eu já admirei, deixai que se ensaie neste mundo, ousai confiar-vos nele, decerto que pisará chão firme, e se vos causar calafrios um instante, porque é como se procurasse em vão onde pode repousá-lo, sim, se ainda tiverdes calafrios depois de ele ter pisado o chão, ponde depressa o outro pé junto dele, quem seria tão cruel para vos deixar

13 Trata-se da *Novelle Die wilde Engländerin* [A Inglesa Bravia], in *Das Zauberschloß* [O Castelo Encantado], in *Ludwig Tieck's gesammelte Novellen* [*Novellen* Completas de L. T.], vols. I-X, Breslau, 1835; vol. II, pp. 144-169. Vd. também Ludwig Tieck, *Werke in vier Bände* [Obras em 4 Vols.], vols. I-IV, Munique: Winkler-Verlag, 1963-1966; vol. III (*Novellen*), pp. 580-623.

suspensa nessa posição, quem seria tão deselegante, tão lento a acompanhar a manifestação do belo. Ou receais ainda algo de inesperado, decerto que o criado não, e eu também não, pois eu até já vi esse pezinho, e como eu sou um naturalista, aprendi com Cuvier[14] como retirar disso conclusões com segurança. Apressai-vos, então! Como essa angústia eleva a vossa beleza. Todavia, a angústia, em si e para si, não é bela, só é bela quando no mesmo instante se vê [305] a energia que a suplanta. Assim mesmo. Ora como esse pezinho está firme. Já fiz reparo de como as raparigas de pé pequeno se sustêm em geral com maior firmeza do que as mais pedestres, as pezudas. — Quem poderia pensar que era assim? Vai contra toda a experiência; quando se sai da carruagem, não se incorre tanto no perigo de o vestido ficar preso como quando se salta dela. Mas, no entanto, para as jovens, é sempre preocupante andar de carruagem, por último, acabam por ficar lá dentro. Perdem-se as rendas e as fitas, e o assunto acaba por aqui. Ninguém há que possa ter visto coisa alguma; mostra-se de facto uma figura escura, envolta até aos olhos numa capa; não é possível ver de onde vem, pois a luz está a incidir exactamente nos olhos; passa por vós no momento em que ides entrar pela porta da rua. Precisamente no segundo decisivo, lança um olhar de soslaio sobre o seu objecto. Corais; enche-se-vos o peito demasiado para que possais aliviá-lo de um fôlego; há uma irritação no vosso olhar, um orgulhoso desdém; há uma prece, uma lágrima no vosso olhar; ambas as coisas são igualmente belas, aceito ambas igualmente bem, pois que eu podia ser tanto uma quanto a outra. Mas estou, porém, a ser malicioso — qual é afinal o número da porta? que vejo eu, uma exibição pública de artigos de bijutaria; minha bela desconhecida, talvez possa ser indigno da minha parte, mas sigo pelo caminho com luz... Ela esqueceu-se do passado, ai!, quando se tem dezassete anos, quando nessa feliz idade se sai para ir às compras, quando em cada objecto maior ou menor que se agarra com a mão se encerra uma inominável alegria, facilmente se esquece. Ela ainda não me viu; estou do outro lado do balcão, bastante afastado e sozinho. Um espelho está pendurado na parede oposta, ela não pensa nisso, mas o espelho pensa. Como foi fiel ao captar a imagem dela, como um humilde escravo que mostra a sua devoção através da fidelidade, um escravo, para quem ela decerto tem significação, sem que tenha, contudo, qualquer significação para ele, que bem se atreve a abarcá-la, mas não a abraçá-la. O infeliz espelho que é bem capaz de agarrar a sua imagem, mas não ela própria, o infeliz espelho que não consegue esconder a imagem dela no seu segredo, ocultá-la de todo

14 O paleontologista francês Georges Léopold Cuvier (1769-1832) teve como objectivo expresso reconstituir toda uma espécie a partir de um único osso; vd. *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes* [Investigações sobre as ossadas fósseis dos quadrúpedes], vols. I-V, Paris, 1821-1824; vol. I, p. III.



o mundo, que, pelo contrário, apenas consegue denunciá-la aos outros, como agora a mim. Que tormento, se um homem fosse assim criado. E há todavia muitos homens que são assim, que nada possuem para além do instante em que o mostram aos outros, limitando-se a agarrar a superfície e não a essência, tudo perdendo quando isso se vai mostrar, [306] tal como este espelho perderia a imagem dela, se ela viesse a trair-lhe o seu coração com um só suspiro. E se um homem não fosse capaz de possuir uma imagem da recordação no preciso instante da presença, então, deveras que teria de desejar sempre manter distância em relação à beldade, não ficando tão próximo que o olho terreno também não consiga ver como é belo o que ele abraça, aquilo que o olho exterior perdeu, e aquilo que ele certamente pode recuperar para a perspectiva exterior afastando-o de si, mas aquilo que ele também pode então ter diante do olho da alma, quando não consegue ver o objecto porque está demasiado perto, quando os lábios se cerram contra os lábios... ... E como é realmente bela! Pobre espelho, há-de ser uma tortura, ainda bem que não conheces o ciúme. A sua cabeça é perfeitamente oval, inclina-a um pouco para a frente, elevando desse modo a fronte, que se ergue pura e altiva sem qualquer recorte dos órgãos do intelecto. O seu cabelo escuro rodeia-lhe a testa, terna e docemente. O rosto é como um fruto, inteiramente torneado em cada transição; a pele é transparente e tem um toque de veludo, sou capaz de senti-lo com os meus olhos. Os olhos — sim, ainda não os vi —, estão ocultos por uma cortina armada de franjas de seda, que se inclinam como grampos, perigosos para quem quiser encontrar o seu olhar. A cabeça é uma cabeça de *madonna*, a sua marca é a pureza e a inocência; inclina-se para a frente como uma *madonna*, mas não está perdida na contemplação do Uno; dá-se uma mudança na expressão do seu rosto. O que ela observa é a multiplicidade, a multiplicidade sobre a qual o esplendor e a magnificência terrenas lançam o seu reflexo. Tira a luva para mostrar ao espelho e a mim uma mão direita branca e bem formada como uma antiguidade, sem qualquer ornamento, nem sequer um simples anel de ouro no quarto dedo[15] — bravo! — Abre os olhos, como tudo se transforma ficando todavia o mesmo, a fronte menos alta, o rosto ligeiramente menos regular no oval, mas mais vívido. Fala com o empregado da loja, está jovial, alegre, conversadora. Já escolheu uma, duas, três coisas, pega numa quarta, segura-a na mão, desce novamente o olhar, pergunta quanto custa, põe-na de lado debaixo da luva, deve ser um segredo, destinado a um — namorado — mas ela não está noiva — ai, há muitas que não estão noivas e que têm todavia namorado, muitas que estão noivas, e que não têm todavia namorado... Haverei eu de abdicar dela? Haverei de deixá-la imperturbável na sua ale-

15 Segundo o costume dinamarquês, após a Reforma, usava-se uma aliança de noivado na mão direita.

gria? ... quer pagar, mas perdeu a bolsa, ... |307| estará presumivelmente a dizer a morada, não quero ouvi-la, não quero roubar a mim mesmo a surpresa; decerto que voltarei a encontrar-me com ela nesta vida, hei-de conhecê-la bem, e talvez ela a mim, não é fácil esquecer o meu olhar de soslaio. Quando eu então ficar surpreendido por a encontrar numa ambiência que não esperava, chegará nessa altura a sua vez. Se ela não me conhecer, se o seu olhar disso logo não me convencer, então, arranjarei oportunidade para olhar para ela de lado, juro que ela há-de lembrar-se da situação. Nenhuma impaciência, nenhuma avidez, tudo se desfrutará em demorados tragos; está assinalada, decerto que será alcançada. —

**Dia 5**

Assim é que eu gosto: sozinha à noite em Østergade[16]. Sim, claro que vejo o criado seguindo atrás dela, não fiqueis em crer que penso tão mal de vós a ponto de caminhardes completamente só, não fiqueis em crer que sou tão inexperiente que, neste olhar de relance pela situação, eu não tivesse observado desde logo essa figura séria. Mas porquê tão apressada? Fica-se com um pouco de medo, sente-se uma espécie de palpitação, cujo fundamento não é um impaciente anseio por chegar a casa, mas sim um receio impaciente que, no seu doce desassossego, circula através de todo o corpo, e daí o ritmo apressado dos pés. — Mas é todavia deslumbrante, inestimável, andar assim sozinha — com o criado atrás... Tem-se dezasseis anos, fez-se leituras, ou seja, leituras de romances, ao passar casualmente no quarto dos irmãos apanhou-se uma conversa entre eles e conhecidos seus, uma palavra acerca de Østergade. Mais tarde, cirandou-se por ali várias vezes, para se possível obter informação um pouco mais pormenorizada. Debalde. No entanto, como convém a uma rapariga grande e crescida, deve saber-se alguma coisa do que se passa no mundo. Se conseguisse simplesmente fazê-lo sem continuar a sair com o criado atrás. Não, obrigada, o pai e a mãe poriam uma cara de caso, e que razão haveria também de ser adiantada. Quando se vai fazer visitas, não é a oportunidade adequada, é um pouco cedo, já que ouvi o August dizer nove, dez horas; no regresso a casa, é demasiado tarde e na maioria das vezes tem de arrastar-se um cavalheiro consigo. Na quinta-feira à noite, quando regressássemos do teatro, seria ao fim e ao cabo uma excelente |308| oportunidade, mas então anda-se sempre de carruagem e temos de meter-nos nela com a Senhora Thomsen e com as suas prezáveis primas; se ao menos se viajasse só, podia baixar-se a janela e olhar um pouco à volta. No entanto, *unverhofft kommt oft*[17]. Disse-me

16 Rua do centro de Copenhaga, cujo nome significa «Rua do Este».
17 Em alemão no original: «inesperadamente acontece muitas vezes».



hoje a mãe: «Não vais seguramente acabar o que estás a costurar para os anos do teu pai; para que nada te perturbe, podes ir hoje a casa da tia Jette e ficar lá até à hora do chá, e o Jens vai buscar-te.» Nem sequer era propriamente uma notícia muito agradável, porque estar em casa da tia Jette é extremamente entediante; mas assim eu regressaria a casa sozinha às nove com o criado. Quando então o Jens chegar, vai ter de esperar até ser um quarto para as dez, e depois saímos. Se ao menos eu encontrasse o senhor meu irmão, ou o senhor August — porém, talvez isso não fosse desejável, então, haveria presumivelmente de ser acompanhada até casa — obrigada, oxalá fiquemos livres deles, a liberdade — mas se eu os avistasse, de modo a que eles não me vissem ... ... Ora, minha menina, o que vedes então, o que pensais que eu vejo? Em primeiro lugar, a pequena boina que usais fica-vos primorosamente, e está em completa harmonia com toda essa pressa no vosso porte. Nem é um chapéu, nem é uma touca, é antes uma espécie de gorro. Mas é impossível que a tivésseis usado hoje de manhã quando saístes. Haveria de ter sido o criado a trazê-la, ou haveríeis de ter sido vós a pedi-la emprestada à tia Jette? — Estais porventura incógnita. — Também não deve deixar-se cair o véu completamente, quando se vai proceder a observações. Ou talvez nem seja um véu, mas simplesmente uma blonde larga? Na escuridão, é impossível decidir. Seja o que for, oculta a parte superior do rosto. O queixo é bastante bonito, um tudo-nada pontiagudo; a boca, pequena, está aberta; é de a caminhada ser excessivamente vigorosa. Os dentes — brancos como a neve. É assim que deve ser. Os dentes são da mais extrema importância, são um corpo de guarda que se esconde atrás da sedutora macieza dos lábios. As faces coradas brilham de saúde. — Se a cabeça se inclinasse um pouco para o lado, seria decerto possível penetrar por baixo desse véu, ou dessa renda. Tende cuidado, um olhar vindo assim de baixo é mais perigoso do que um *gerade aus*[18]. É como na esgrima; e que arma é, porém, tão afiada, tão penetrante, tão cintilante no seu movimento e, dessa maneira, tão ilusória quanto os olhos? Finta-se à quarta alta, como diz o esgrimista, e ataca-se em segunda; quanto mais veloz for o ataque a seguir à finta tanto melhor. O momento da finta é um instante indescritível. O opositor como que sente o golpe, é tocado, sim, é verdade, mas num lugar completamente diferente do que ele pensara ... ... Infatigável, |309| prossegue sem medo e sem mancha. Tende porém cuidado; anda por aí alguém, puxai o véu para baixo, não deixeis que esse olhar profano vos conspurque, não tendes ideia sequer de como vos será porventura impossível esquecer a abominável angústia com que vos tocou — Vós não reparais, mas, ao invés, reparo eu como ele visionou a situação. O criado é escolhido como alvo mais próximo. — Sim, ora vede o resultado de caminhar sozinha

18 Em alemão no original: «a direito».

com o criado. O criado caiu. Ao fim e ao cabo, é ridículo, mas que haveis vós agora de fazer. Voltar para trás e auxiliá-lo a erguer-se nas pernas não é exequível, caminhar com um criado enlameado é desagradável, andar sozinha é preocupante. Tende cuidado, o monstro aproxima-se ... ... Não me deis resposta, olhai simplesmente para mim, deixai que o meu exterior vos cause algum temor. Não vos causo qualquer impressão, tenho ar de homem bem-intencionado, de um mundo completamente diferente. Nada há no meu discurso que vos perturbe, nada que vos lembre a situação, nenhum movimento há que nem remotamente se aproxime demasiado de vós. Estais ainda um pouco angustiada, não haveis ainda esquecido a corrida dessa *unheimliche*[19] figura contra vós. Usais de uma certa bondade comigo, o meu embaraço impede-me de olhar para vós e concede-vos a supremacia, o que vos alegra e vos deixa segura, quase poderíeis ficar tentada a fazer pouco de mim. Aposto que neste instante teríeis coragem para dar-me o braço, se fôsseis vós a pensar nisso ... ... Ora então viveis em Stormgaden[20]. Fazeis-me uma rápida vénia seca. Mereci eu isto, eu que vos ajudei a sair de todo este incómodo? Ficais arrependida, voltais atrás, agradeceis a minha galanteria, estendeis-me a mão — porque empalideceis? Não está a minha voz modificada, não é o meu porte o mesmo, não estão os meus olhos igualmente calmos e tranquilos? Este aperto de mão? Poderá, então, um aperto de mão significar algo? Sim, muito, mesmo muito, minha menina, dentro de quinze dias explicar-vos-ei tudo, até lá ficai com a contradição: sou alguém bem-intencionado, qual cavaleiro vindo em auxílio de uma jovem, e sou capaz ao mesmo tempo de vos apertar a mão de uma maneira menos do que bem-intencionada.

|310|

**7 de Abril**

«Então, fica para segunda-feira, à uma, na exposição.» Muito bem, terei a honra de lá estar à uma menos um quarto. Um pequeno encontro a dois. No sábado passado, dispus-me finalmente a resolver o assunto, e decidi fazer uma visita ao meu muito viajado amigo Adolph Bruun. Nesse intuito, por volta das sete da tarde, fiz-me ao caminho pela Vestergade[21], onde me disseram que ele havia de morar. Não foi entretanto possível encontrá-lo, nem mesmo no terceiro andar, onde eu chegara completamente sem fôlego. Ao seguir escada abaixo, o meu ouvido emocionou-se com uma melódica voz feminina que dizia a meia-voz: «Então, fica para segunda-feira à uma,

19 Em alemão no original: «inquietante».
20 Rua de Copenhaga cujo nome significa «Rua da Tormenta», ou «Rua da Invasão».
21 Rua de Copenhaga cuja designação significa «Rua do Oeste».



na exposição, a essa hora os outros estão fora, mas sabes que nunca me atrevo a ver-te em casa.» O convite não era para mim, mas para um homem que, num ápice, saiu tão depressa porta fora que nem o meu olhar, e ainda menos as minhas pernas, conseguiram alcançá-lo. Mas porque não põem luz a gás nas escadas, talvez eu tivesse chegado a ver se valia a pena ser tão pontual. Mas se houvesse luz a gás, talvez eu não tivesse chegado a ouvir nada. O subsistente[22] é todavia o racional, sou e continuo a ser um optimista. Ora quem será ele? A exposição fervilha de raparigas, para usar uma expressão de Donna Anna[23]. É um quarto para a uma em ponto. Minha linda desconhecida! Oxalá o teu futuro seja em todos os sentidos tão pontual quanto eu sou, ou talvez desejeis antes que ele nunca chegue um quarto de hora mais cedo, é como quiserdes, estou ao dispor em todos os sentidos ... «Feiticeira dos encantos, fada ou bruxa, faz desaparecer a tua névoa», manifesta-te, é de presumir que já estejas aqui, apesar de invisível para mim, atraiçoa a tua presença, pois que, de resto, nem sequer ouso esperar uma manifestação. E se porventura houver aqui em cima várias com missão idêntica à dela? É bem possível. Quem conhecerá os caminhos do homem, até mesmo quando ele vai à exposição. — — — Eis que chega uma jovem à primeira sala, a correr ainda mais depressa do que a má consciência atrás do pecador. Esquece-se de entregar o bilhete, o empregado de vermelho fá-la parar. Que Deus nos guarde! Mas que grande pressa ela tem! Tem de ser ela. Mas que impetuosidade tão intempestiva, ainda nem é uma hora, lembrai-vos, porém, de que ides encontrar o amado; será que numa oportunidade destas é completamente indiferente o modo como nos apresentamos, ou então, será que é antes no sentido em que costuma dizer-se que deve mostrar-se que se tem boas pernas? Quando um sangue assim jovem e inocente se dirige a um encontro, lança-se ao assunto como se estivesse em fúria. Está toda alvoraçada. |311| Eu, ao invés, estou aqui muito confortavelmente sentado numa cadeira a contemplar o lindo prospecto de uma paisagem rural ... Filha do diabo, ei-la que invade todas as salas. Tendes de esconder um pouco a vossa lascívia, lembrai-vos do que se diz da menina Lisbeth: «Será próprio de uma jovem estar assim tão ávida de encontrar par?»[24] Ora é óbvio que o encontro

22 Aqui, «*det Bestaande*», correspondente ao alemão «*das Bestehende*»; vd. Hegel: «*Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig*» («O que é racional é real, o que é real é racional»); in *Grundlinien der Philosophie des Rechts* [Fundamentos da Filosofia do Direito], in *Werke*, vol. VIII, p. 17; *Jubiläums*, vol. VII, p. 33; e *Suhrkamp*, vol. VII, p. 24. Vd. a tradução de Orlando Vitorino, in Hegel, *Princípios da Filosofia do Direito*, Lisboa: Guimarães Editores, 1990, p. 13.
23 Na versão de *Kruse*, Acto I, cena 16, p. 52.
24 Réplica da personagem da peça de Ludvig Holberg, *Erasmus Montanus*, Acto I, cena 5, e Acto V, cena 5. Edição consultada pelo autor: *Den Danske Skue-Plads* [O Teatro dinamarquês], vols. I-VII, Copenhaga, 1788; vol. V, sem indicação de página.

deles é um encontro dos inocentes. — — — Em geral, um encontro a dois é visto pelos amantes como sendo o instante mais belo. Eu mesmo ainda recordo, com tanta nitidez como se ontem fosse, a primeira vez em que corri para o local combinado, com o coração tão repleto quanto desconhecedor da alegria que me esperava, a primeira vez em que bati três vezes com a mão, a primeira vez em que se me abriu uma janela, a primeira vez em que a mão invisível de uma rapariga descerrou uma portinhola, escondendo-se atrás dela enquanto a abria, a primeira vez em que escondi uma rapariga debaixo da minha capa numa clara noite de Verão. E contudo, imiscui-se neste juízo muita ilusão. O tranquilo terceiro homem nem sempre acha que os amantes são mais belos neste momento. Fui testemunha de encontros, nos quais, apesar de a rapariga ser grácil[25] e o homem belo, a impressão total era quase repugnante, e o encontro estava longe de ser belo, se bem que para os amantes tenha parecido que assim era. Quando se adquire mais experiência, fica-se de certa maneira a ganhar, pois se bem que se perca a doce inquietude do impaciente anseio, ganha-se todavia atitude para tornar o instante realmente belo. Sou capaz de irritar-me quando vejo um homem ficar tão confundido diante de uma oportunidade destas que, só de amor, entra em *delirium tremens*. E que sabem todavia os camponeses acerca de salada de pepino[26]! Em vez de ter a sensatez suficiente para gozar o desassossego dela, para deixar que este inflame a sua beleza, tornando-a incandescente, produz apenas uma confusão nada bonita e, contudo, regressa a casa contente, imaginando para si que se tratara de algo magnífico — — — — Mas onde diabo está o homem, já são quase duas horas. Mas de que raça de gente são estes namorados? Um miserável destes a deixar que uma jovem rapariga fique à espera dele. Não, comigo é diferente, eu sou um homem de confiança absoluta! É melhor dirigir-lhe a palavra, agora que passa por mim pela quinta vez. «Perdoai o meu atrevimento, bela menina, procurais decerto a vossa família aqui em cima, haveis várias ve-

25 Ao longo deste capítulo, «grácil» e «graciosidade» remetem com maior ou menor incidência para o uso dos mesmos termos no ensaio de Friedrich Schiller *Über Anmut und Würde* [Sobre a Graciosidade e Dignidade] de 1793; a graciosidade denota um estado de harmonia entre a razão e a sensibilidade que propicia a realização do dever por inclinação natural, dando lugar a que na conduta moral se possa revelar o estético; vd. «Über Anmut und Würde», in Friedrich Schiller, *Philosophische Schriften* [Escritos Filosóficos], *Schillers Nationalausgabe* [edição nacional de Schiller], vol. XX, edição de Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal, e Benno von Wiese, Weimar: Böhlaus Nachfolger, 2000, pp. 251-308; doravante mencionado como *Anmut und Würde*.

26 Dito da personagem Trop no *vaudeville* de J. L. Heiberg *Recensenten og Dyret* [O Recenseador e a Besta], Acto I, cena 3. Edição consultada pelo autor: *J. L. Heibergs Samlede Skrifter. Skuespil* [Escritos Reunidos de J. L. H.. Teatro), vols. I-VII; vol. III, p. 204. Doravante qualquer *vaudeville* de Heiberg é mencionado apenas pelo título em dinamarquês, seguido de *Skuespil* para esta edição consultada.



zes passado apressadamente por mim e, enquanto vos seguia com o olhar, reparei que sempre haveis parado na sala contígua, estais porventura no desconhecimento de que ainda há uma sala a seguir, [312] é possível que encontreis aí quem procurais.» Fez-me uma vénia; fica-lhe muito bem. A oportunidade é propícia, fico contente por ele não ter aparecido, pesca-se sempre melhor em águas turvas; se uma rapariga tem agitação mental, pode arriscar-se muito com sucesso, o que, de outro modo, resultaria mal. Inclinei-me diante dela com tanta cortesia e distância quanto possível, volto a sentar-me na minha cadeira, olho a minha paisagem e conservo-a debaixo de olho. Seria arriscado segui-la prontamente, poderia parecer inoportuno da minha parte, e assim ela põe-se logo na sua posição. Ora ela está inclinada a pensar que lhe dirigi a palavra por deferência, e estou bem recomendado — Sei bem que não há vivalma na sala lá do fundo. A solidão vai produzir um efeito favorável sobre ela; enquanto vir muita gente à sua volta, fica inquieta, quando estiver só, fica certamente tranquila. Muito bem, continua lá dentro. Daqui a pouco, vou até lá *en passant*; tenho ainda direito a uma réplica, deve-me quanto mais não seja um cumprimento. Sentou-se. Coitada da rapariga, parece tão nostálgica; esteve a chorar, creio eu, ou pelo menos teve lágrimas nos olhos. É revoltante levar uma jovem como esta às lágrimas. Mas fica tranquila, vais ser vingada, hei-de vingar-te, ele vai saber aquilo que o espera. — Como é bela, agora que a borrasca amainou e repousa numa única disposição. O seu ser é nostalgia e harmonia na dor. É realmente encantadora. Está ali sentada em traje de viagem, no entanto, nem sequer era ela quem estava para ausentar-se, vestiu-o para ir em busca da alegria, agora é uma marca da sua dor, já que ela é como aquele de quem a alegria se ausenta. Tem ar de estar a despedir-se para sempre do seu amado. Ele que parta! — A situação é favorável, o instante acena. Ora importa que eu me exprima de modo a parecer que estou inclinado a pensar que ela procurava a família ou companhia aqui em cima e, contudo, de uma maneira tão calorosa que cada palavra denotasse os seus sentimentos, e então arranjo oportunidade para insinuar-me nos seus pensamentos — — — — Diabos levem o miserável, não é que vem um homem a subir, é ele, sem dúvida. Oh, não, olhem-me só aquele lorpa, agora mesmo que eu tinha arranjado a situação tal como eu a desejava. Sim, sim, é certo que vai tirar-se daqui algum proveito. Tenho de tocar de raspão no seu relacionamento, fazer com que eu seja parte da situação. Quando ela me avistar, acabará involuntariamente por se sorrir à minha custa, eu, que pensava que ela procurava a família aqui em cima, ao passo que ela procurava algo de completamente diferente. Este sorriso faz de mim [313] seu confidente; sempre é alguma coisa. — Muitíssimo obrigado, minha filha, esse sorriso tem para mim muito mais valor do que tu pensas, é o começo, e o começo é sempre o mais difícil. Somos agora conhecidos,

o nosso conhecimento tem por base uma situação maliciosa[27], para mim chega, até mais ver. Decerto que não ficareis aqui em cima mais de uma hora, e saberei quem sois dentro de duas horas, ou por que outro motivo pensais, aliás, que a polícia elabora listas de recenseamento.

**Dia 9**

Fiquei cego? O olho interior da alma perdeu a sua força? Vi-a, mas é como se tivesse visto uma manifestação celeste, de tão completamente ter a sua imagem novamente desaparecido diante de mim. Em vão reúno toda a força da minha alma para conjurar essa imagem. Se alguma vez eu vier a vê-la de novo, iria ser capaz de a reconhecer instantaneamente, estivesse ela entre centenas. Agora fugiu daqui, e o olho da minha alma procura baldadamente alcançá-la com o anseio por ela. — Caminhava eu na lange Linie[28], aparentando alguma negligência e sem prestar atenção ao que me rodeava, embora nada deixasse por observar com um olhar espiador, quando os meus olhos caíram sobre ela. Ficaram nela inabalavelmente cravados, não mais obedeceram à vontade do dono; foi-me impossível usá-los para encetar qualquer movimento e observar com eles o objecto que eu queria ver, que eu não via, que eu fitava fixamente. Tal como um esgrimista se imobiliza no assalto, assim se mantiveram os meus olhos inalteráveis, petrificados na direcção então tomada. Foi-me impossível baixar os olhos, foi-me impossível virá-los para dentro de mim mesmo, foi-me impossível ver, porque via demasiado. A única coisa que consegui reter foi a capa verde que ela tinha vestido; nisto está o tudo; é o que pode chamar-se ter agarrado a nuvem por Juno; tinha-me escapado, tal como José escapara à esposa do Potifar, largando simplesmente a capa para trás[29]. Seguia na companhia de uma senhora de idade que parecia ser mãe dela. Sou capaz de descrevê-la de alto a baixo e, isto, apesar de eu não a ter propriamente olhado, antes a captei, no máximo, *en passant*. É assim que as coisas acontecem. A rapariga provocou em mim uma impressão, e esquecia-a, a outra não me provocou impressão alguma, e não consigo esquecê-la.

27 Para Johannes, o jogo entre o inocente e o malicioso (no original, «*pikant*») determina o jogo erótico, e são frequentes as situações em que comenta essa relação como factor do incremento do interesse estético da sedução.

28 Passeio público que contorna a zona de fortificações ao longo da costa oeste de Copenhaga.

29 Livro do Génesis, 39:12: «E ela lhe pegou pelo seu vestido, dizendo: Deita-te comigo. E ele deixou o seu vestido na mão dela, e fugiu, e saiu para fora.»



|314|

**Dia 11**

A minha alma conserva-se ainda continuamente presa na mesma contradição. Sei que a vi, mas também sei que a esqueci outra vez e, contudo, de tal forma que o resto da recordação que ficou para trás não reconforta. Com uma inquietude e uma veemência como se estivesse em jogo o meu bem-estar, a minha alma exige essa imagem e, contudo, ela não se mostra, era capaz de arrancar os olhos em castigo pelo esquecimento dela. Quando me enfurecesse, então, com a impaciência, quando a tranquilidade em mim se instalasse, então, seria como se o pressentimento e a recordação tecessem uma imagem que não consegue configurar-se para mim, porque eu não sou capaz de fazer com que permaneçam fixos num encadeamento, é como um padrão num tecido fino, o padrão é mais claro do que o fundo, isolado, não consegue ser visto, é demasiado claro para o efeito. — É um estado curioso para nele cair e, contudo, comporta o seu agrado, tanto em si como também pelo facto de me assegurar que ainda sou jovem. Pode também ensinar-me uma outra observação, designadamente, o eu procurar sempre a minha presa entre jovens raparigas e não entre mulheres jovens. Uma mulher é menos natural, é mais namoradeira, a relação com ela não é bonita, nem interessante, é maliciosa, e o malicioso fica sempre em último. — Não estava à espera de haver de vir a ser capaz de saborear outra vez os primores do enamoramento. Deixei-me imergir no enamoramento, deram-me um mergulho, como dizem os nadadores, não admira que esteja um pouco revolteado. Tanto melhor, tanto mais promete esta relação.

**Dia 14**

Mal me reconheço. A minha mente ruge como o mar agitado nas tormentas da paixão. Se alguém pudesse ver a minha alma neste estado, iria parecer-lhe que era como um barco que se afunda com a proa mar adentro, como se no seu pavoroso curso tivesse de descer rumo às profundezas do abismo. Ela não vê que no mastro vai um marinheiro na vigia. Eriçai-vos, forças bravias, agitai os vossos poderes da paixão, nem que o rebentar das vossas ondas lance espuma contra as nuvens conseguireis entretanto erguer-vos sobre a minha cabeça; estou tranquilamente sentado como o rei das falésias[30].

|315| Quase não tenho pé, tal como uma ave aquática procuro em vão poisar no mar agitado da minha mente. E contudo, semelhante agitação é o

30 No original «*Klintekongen*», figura mítica que vive e reina sobre as dunas. Vd. Heiberg, *Elverhøi* [O Monte dos Elfos], Acto I, cena 5, *Skuespil*, vol. III, p. 313.

meu elemento, construo sobre ela, tal como o *Alcedo ispida*[31] constrói o ninho no mar.

Os perus eriçam-se quando vêem o vermelho, acontece o mesmo comigo quando vejo o verde, de cada vez que vejo uma capa verde; e como os meus olhos muitas vezes me enganam, as minhas expectativas encalham por vezes num maqueiro do hospital Fredrik[32].

**Dia 20**

Um indivíduo tem de delimitar-se, é uma condição capital para todo o desfrute. Não me parece que venha em breve a obter alguma informação sobre a rapariga que preenche a minha alma e o meu pensamento a ponto de alimentar a sua falta. Quero agora conduzir-me de uma maneira perfeitamente tranquila, visto que também este estado, a emoção obscura e indefinida, porém, igualmente forte, tem a sua doçura. Em noites de lua cheia, sempre apreciei ficar deitado num barco, num qualquer dos nossos lindos lagos. Arreio as velas, recolho os remos, solto o leme, estendo-me ao comprido, e olho acima a abóbada celeste. Quando as ondas balançam o barco no seu seio, quando as nuvens são fortemente arrastadas pelo vento, desaparecendo assim a Lua por um instante para voltar a aparecer, então, encontro sossego nesse desassossego; os movimentos das ondas sossegam-me, o barulho delas contra o barco é uma monótona canção de embalar, a fuga precipitada das nuvens, a mudança de luz e de sombra inebriam-me a ponto de sonhar acordado. É assim que fico agora estirado, as velas arreadas, o leme solto; anseio e impaciente expectativa fazem-me girar nos seus braços, anseio e expectativa que se tornam cada vez mais tranquilos, cada vez mais bem-aventurados, mimando-me como a uma criança; ergue-se sobre mim em abóbada o céu da esperança, a imagem dela paira e passa por mim como a da Lua, indeterminada, cegando-me umas vezes com a sua luz, outras vezes com a sua sombra. Quanto desfrute há em deixar-se assim bater por águas agitadas — quanto desfrute há em ser-se agitado dentro de si próprio.

|316|

**Dia 21**

Os dias passam, ainda estou no mesmo sítio. As jovens raparigas trazem-me mais contentamento do que nunca e, contudo, não tenho apetites de

31 Designação científica da ave conhecida pelos nomes de guarda-rios, pica-peixe ou martim-pescador; julgava-se na época que nidificava sobre a água.

32 Os enfermeiros deste hospital, o primeiro a ser fundado em Copenhaga, usavam uma capa verde.



desfrutar. Procuro-a por todo o lado, o que me torna amiúde pouco equitativo, turva-me o olhar, debilita o meu desfrute. Ora chegará em breve o belo tempo em que na vida pública se arremata pequenas exigências pelas ruas e vielas, as quais se fazem pagar bastante caro durante a estação do Inverno, na vida social, visto que uma jovem rapariga pode esquecer muita coisa, mas não uma situação. A vida em sociedade põe-nos em contacto com o belo sexo, mas não é dessa maneira que deve começar-se a história. Na vida em sociedade qualquer rapariga está armada, a situação é pobre e ocorre vezes sem conta, e ela não recebe qualquer abalo voluptuoso. Na rua, a jovem está em mar aberto e, por isso, tudo produz um efeito mais forte, tal como tudo é igualmente mais enigmático. Daria cem táleres por um sorriso de uma jovem rapariga numa situação de rua, e não daria dez táleres por um aperto de mão em sociedade, são moedas de espécie completamente diferente. Quando a história já está em curso, procura-se então a visada no convívio social. Estabelece-se com ela uma comunicação inteiramente secreta, a qual é tentadora, é o incitamento mais eficaz que eu conheço. Ela não se atreve a falar disso e, contudo, pensa no assunto; não sabe se foi esquecido ou não; umas vezes, levamo-la ao engano de uma maneira e, outras vezes, de outra. Este ano não vou ter grande colheita, esta rapariga traz-me demasiado ocupado. Em certo sentido, os meus rendimentos ficam pobres, porém, tenho a perspectiva do grande prémio.

**Dia 5**

Maldito acaso! Nunca te amaldiçoei porque te mostraste, amaldiçoo-te porque nem sequer te mostras. Ou há-de ser isto talvez uma nova descoberta tua, inconcebível ser, estéril mãe de tudo, o único resto que sobrou desse tempo em que a necessidade dava à luz a liberdade, em que a liberdade, por seu turno, se deixava enganar dentro do ventre materno? Maldito acaso! Tu, meu único confidente, o único ser que eu estimo digno de ser meu aliado e meu inimigo, sempre igual a ti mesmo na dissemelhança, sempre inconcebível, sempre um enigma! Tu, a quem eu amo com toda a simpatia da minha alma, criando-me eu à tua imagem, |317| porque não te mostras? Não estou a mendigar-te, a implorar-te humildemente que te mostres desta ou daquela maneira, uma tal veneração seria mesmo idolatria, não te cairia bem. Desafio-te para o combate, porque não te mostras? Ou será que estancou o desassossego na construção do mundo, resolveu-se o teu enigma, então, também tu te precipitaste no mar da eternidade? Pensamento pavoroso! então, o mundo está parado pelo tédio! Maldito acaso, estou à tua espera. Não quero vencer-te através de princípios, ou por via daquilo a que a gente tola chama carácter, não, quero inventar-te poeticamente! Não quero ser um poeta para outros, mostra-te, e ponho-te em poema, devoro o meu próprio poe-

ma, e é ele o meu alimento. Ou não me achas digno? Tal como uma bailadeira do templo dança em honra do deus, assim eu me consagrei ao teu serviço; leve e parcamente vestido, ligeiro, desarmado, a tudo renuncio; nada possuo, oxalá nada possua, nada amo, nada tenho a perder, mas não me tornei, por isso, mais digno de ti, tu que certamente há muito estás farto de retirar aos homens aquilo que amam, farto dos seus suspiros cobardes e das suas preces cobardes. Surpreende-me, estou pronto, nada de apostas, lutemos pela honra. Mostra-ma, mostra-me uma possibilidade que pareça ser uma impossibilidade, mostra-ma nas sombras do além, vou lá buscá-la[33], deixa que ela me odeie, me despreze, seja indiferente para comigo, ame outro, não temo; mas agita as águas, rompe o silêncio. É miserável da tua parte deixares-me assim à fome, tu, que todavia imaginas que és mais forte do que eu.

**6 de Maio**

A Primavera está à porta; tudo rebenta, e também as jovens raparigas. Põem-se de lado as capas, é de presumir que a minha capa verde também esteja pendurada. É o resultado de travar conhecimento com uma rapariga na rua e não em sociedade, onde se fica logo a saber como se chama, de que família vem, onde vive, se está noiva. Este último facto é uma informação muitíssimo importante para todos os pretendentes prudentes e perseverantes, a quem nunca ocorre apaixonarem-se por uma rapariga que está noiva. Um palafrém destes ficaria em maus lençóis, se estivesse no meu lugar; acabaria completamente arrasado se as suas diligências para obter informações fossem coroadas pela fortuna e pelo bónus de ela estar noiva. Não é coisa que |318| me preocupe grandemente. Um noivado é apenas uma dificuldade cómica. Nem receio dificuldades cómicas, nem dificuldades trágicas; as únicas que receio são as *langweilige*[34]. Até agora não consegui colher uma única informação e isto apesar de nada ter seguramente deixado por escrutinar e de ter sentido muitas vezes a verdade nas palavras do poeta:

*nox et hiems longæque viæ, sævique dolores*
*mollibus his castris, et labor omnis inest.*[35]

33 Alusão ao episódio de Orfeu e de Eurídice, designadamente, à descida de Orfeu ao mundo dos mortos para ir buscar Eurídice.
34 Em alemão no original: «maçadoras».
35 Em latim no original; citação retirada de Ovídio, *Ars amandi* [Arte de amar], livro II, vv. 235 e segs.; na tradução de Carlos Ascenso André: «A noite e o Inverno e jornadas sem fim e dores terríveis / e toda a sorte de padecimentos, eis o que nos espera nos campos da doçura», in Ovídio, *Arte de Amar*, tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André, Lisboa: Livros Cotovia, 2006, p. 62; esta tradução é doravante mencionada como *Arte de Amar*. Edição consultada pelo autor: *P. Ovidii Nasonis opera quae supersunt*, edição de A. Richter, vols. I-III, Leipzig, 1828; vol. I, p. 237, doravante mencionada como *Opera*. Eric Downing analisa exaustivamente a presença de Ovídio em «Diário do Sedutor» em «Ovid's Danish Disciple: Kierkegaard as Reader of the "Ars Amatoria"», *Pacific Coast Philology*, Vol. 23, Números 1/2 , Novembro 1988, pp. 22-29; e *Artificial I's: The Self as Artwork in Ovid, Kierkegaard, and Thomas Mann*, Tübingen: Niemeyer, 1993, pp. 75-127.



Talvez nem sequer seja desta cidade, talvez seja da província, talvez, talvez, estou capaz de me enfurecer com todos estes talvezes, e quanto mais furioso eu ficar tanto mais serão os talvezes. Tenho sempre dinheiro de lado de modo a poder partir em viagem. Debalde a procuro no teatro, em concertos, em bailes, em passeios. Em certo sentido, fico contente; em geral, não vale a pena conquistar uma jovem rapariga que tome parte em tais divertimentos; falta-lhe na maioria das vezes a originalidade, que para mim é e continua a ser a *conditio sine qua non*. Não é assim tão inconcebível encontrar uma Preciosa[36] entre as ciganas, tal como nos bailes de feira em que se oferecem as jovens raparigas — com toda a inocência — Ai, Deus nos guarde de quem disser outra coisa!

---

**Dia 12**

Sim, minha filha, porque não vos haveis deixado ficar sossegada junto à porta? Não é de todo motivo para recriminações abrigar-se uma rapariga do tempo chuvoso numa entrada. Faço o mesmo quando não tenho guarda-chuva, por vezes até quando tenho um, como agora, por exemplo. Aliás, poderia nomear até várias respeitáveis senhoras que não hesitaram em fazê-lo. Há que proceder com toda a calma, virando as costas para a rua, de modo a que quem passa não chegue sequer a saber se se está ali parado, ou prestes a entrar em casa. Ao invés, não é prudente esconder-se atrás de portas quando estão semiabertas, designadamente, devido às consequências, dado que quanto mais escondido se está tanto mais desagradável é ser-se surpreendido. Se entretanto nos tivermos escondido, então, permaneça-se completamente imóvel, recomendando-se ao seu bom génio e à guarda de todos os anjos; em especial, evite-se espreitar para fora para ver se a chuva já passou. Se designadamente se quiser ter disso a certeza, dá-se um passo firme em frente e olha-se |319| com seriedade para o céu. Ao invés, quando se estica a cabeça com alguma curiosidade, embaraço, angústia[37], incerteza, recolhendo-a apressadamente — qualquer criança entende

36 Nome da personagem principal do popular drama lírico homónimo de 1821 (mais de setenta representações entre 1822 e 1843 no Teatro Real de Copenhaga) de Pius Alexander Wolff (1782-1828), com música de Carl Maria von Weber (1786-1828); traduzido para dinamarquês por Caspar Johan Boye (1791-1853), Copenhaga, 1822.
37 A associação da angústia no jogo erótico também é mencionada como característica do Don Juan não-reflexivo no capítulo do «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical». As paixões de Marie Beaumarchais e de Donna Elvira, no capítulo «Silhue-

este movimento, chama-se brincar às escondidas. E eu, que estou sempre pronto para brincar, haveria eu de conter-me, não haveria eu de responder quando me fosse perguntado.... Não fiqueis em crer que eu alimento qualquer pensamento mais injurioso a vosso respeito, não haveis tido a mais remota intenção ao esticar a cabeça, foi a coisa mais inocente do mundo. Em troca, tereis de não me injuriar no vosso pensamento, não o toleram o meu bom nome e a minha reputação. Além disso, fostes vós quem começou. Aconselho-vos a nunca falar deste acontecimento seja a quem for; a razão não está do vosso lado. Que outra coisa me proponho eu fazer que qualquer cavalheiro não fizesse — oferecer-vos o meu guarda-chuva. — — — Onde se meteu ela? Excelente, escondeu-se em baixo, na porta do porteiro. É a rapariguinha mais querida de todas, jovial, satisfeita. — «Talvez possais dar-me alguma informação sobre uma jovem senhora que neste sagrado instante esticou a cabeça para fora desta porta, na manifesta necessidade de um guarda-chuva. Procuramo-la, eu e o meu guarda-chuva» — Vós rides — «Talvez consintais que eu mande o meu criado vir amanhã buscá-lo, ou pretendeis que eu chame um carro?» — «Não há nada para agradecer, é tão-somente a cortesia que vos é devida» — É uma das raparigunhas mais alegres que tenho visto há já muito tempo, o seu olhar é tão infantil e ao mesmo tempo tão atrevido, o seu ser tão grácil, tão casto, e é todavia tão curiosa. — Vai em paz[38], minha filha, se não existisse uma capa verde, então, decerto que eu poderia ter desejado encetar um conhecimento mais próximo — Ela desce a store Kjøbmagergade[39]. Como estava livre de culpa e cheia de confiança, sem vestígios de afectação. Vede como ela vai ligeira, a vivacidade com que sacode a nuca — A capa verde exige autonegação.

---

**Dia 15**

Obrigado, bom acaso, aceita o meu obrigado! Era aprumada e orgulhosa, misteriosa e cheia de ideias, era como um abeto, um rebento, um pensamento que irrompe das profundezas do interior da terra contra o céu, inexplicado, em si mesmo inexplicável, um todo que não tem partes. A faia compõe uma copa, as suas folhas contam aquilo que debaixo delas se passou, o abeto não tem nenhuma copa, [320] nenhuma história, é em si mesmo

tas», são indissociáveis da angústia, quer no seu início, enquanto se sentem amadas pelo sedutor, quer após terem sido abandonadas. Nas suas observações sobre a angústia feminina, Vigilius Haufniensis expressa-se de modo semelhante; vd. *O Conceito de Angústia*, SV1, vol. IV, p. 336, SKS, vol. 4, p. 371; na tradução brasileira: p. 72.

38 Saudação utilizada por Cristo; vd. Marcos, 5:34 e Lucas, 7:50.

39 Rua de Copenhaga cuja designação significa «Rua Grande dos Mercadores».



enigmático — assim era ela. Ela própria estava escondida dentro de si mesma, saía ela própria de dentro de si mesma, havia nela um orgulho repousante como a audaciosa evasão do abeto, apesar de estar pregado à terra. Derramava-se sobre ela uma nostalgia como o arrulho da pomba da floresta, um profundo anseio que de nada sentia falta. Ela era um enigma que possuía enigmaticamente a sua própria solução, um segredo, e o que são todos os segredos dos diplomatas perante este, um enigma, e que coisa mais bela há no mundo do que a palavra que o soluciona? Como a linguagem é tão denotativa, tão concisa[40]: solucionar, quanta ambiguidade aí não se encerra, com que beleza e força não atravessa todas as combinações onde esta palavra se encontra! Tal como a riqueza da alma é um enigma enquanto o freio da língua não se solta e, dessa forma, o enigma se soluciona, assim também uma jovem rapariga é um enigma. — — — Obrigado, bom acaso, aceita o meu obrigado! Se eu tivesse chegado a vê-la durante a época de Inverno, estaria certamente envolvida na capa verde, talvez enregelada, e as intempéries da natureza teriam nela diminuído a sua beleza natural. Agora, ao invés, que felicidade! Consegui vê-la pela primeira vez na época mais bela do ano, no início do Verão, banhada pela luz da tarde. O Inverno também tem as suas vantagens. Uma sala de baile brilhantemente iluminada pode muito bem ser uma ambiência lisonjeira para uma jovem rapariga em traje de baile; mas, em parte, é raro esta mostrar-se tirando disso vantagem, precisamente porque tudo lhe exige que assim proceda, uma exigência que produz um efeito perturbador quer a jovem a ela ceda, quer faça o oposto; e por outro lado, tudo lembra vaidade e efemeridade, e faz surgir uma impaciência que diminui o refrigério do desfrute. Em certas alturas, não quereria eu de todo passar sem um salão de baile, não quereria passar sem o seu dispendioso luxo, sem a sua profusão inestimável de juventude e beleza, sem o seu múltiplo jogo de forças; mas não desfruto tanto com isso como com o saborear avidamente a possibilidade. Não é uma beleza singular o que cativa, mas uma totalidade; paira sobre um indivíduo uma imagem de sonho e nela todos esses seres femininos se configuram entre si, e todos esses movimentos procuram algo, procuram sossego numa imagem que não se vê.

Foi no caminho que fica entre Nørreport e Østerport[41]. Eram cerca de seis e meia da tarde. O Sol perdera o seu poder, só a recordação se conservava numa luminosidade suave que se espalhava pela paisagem. A natureza

40 No original, «*at løse*», cognato do alemão «*lösen*».

41 Locais onde se situavam, respectivamente, a porta norte e a porta oeste da cidade de Copenhaga, os quais designam actualmente duas estações de caminho-de-ferro. O percurso a seguir mencionado no texto seguia as margens de um dos lagos (*Sortedamssøe*) que nesse tempo rodeava a cidade de Copenhaga.

respirava mais livremente. O lago estava tranquilo, luzente como um espelho. |321| Os acolhedores edifícios de Blegdammen[42] espelhavam-se na água que ao largo dessa longa faixa era escura como metal. O caminho e os edifícios do outro lado estavam iluminados pelos ténues raios do Sol. O céu estava límpido e puro, só uma única nuvem fina deslizava imperceptivelmente ao longo do céu, vendo-se melhor ao fixar os olhos no lago sobre cuja fronte luzente a nuvem desaparecia. Nem uma folha se agitava. — Era ela. Os meus olhos não me enganaram, se bem que a capa verde o tenha feito. Apesar de estar há muito preparado para tal, foi-me todavia impossível dominar agora um certo desassossego, um crescendo e um descendo como o da cotovia que no seu canto cresce e desce sobre os campos em redor. Estava só. Esqueci já outra vez como ela estava vestida, mas tenho agora uma imagem dela. Estava sozinha, manifestamente ocupada não consigo mesma, mas com os seus próprios pensamentos. Ela não pensava, mas o tranquilo labor dos pensamentos tecia-lhe uma imagem de anseio para a alma possuída pelo pressentimento, inexplicável como os suspiros de uma jovem rapariga. Estava na sua mais bela idade. Uma rapariga jovem não se desenvolve no mesmo sentido de um rapaz, ela não cresce, nasce. Um rapaz começa prontamente a desenvolver-se e precisa de bastante tempo para tal, uma jovem rapariga demora a nascer e nasce feita. Reside aí a sua infinita riqueza; no instante em que nasce, já está feita, mas este instante do nascimento chega tarde. Nasce por isso duas vezes, a segunda vez quando se casa, ou melhor, nesse instante cessa de nascer, só nasce nesse momento. Não é apenas Minerva que sai da fronte de Júpiter completamente formada, não é apenas Vénus que se ergue das águas na sua plena graciosidade[43], acontece assim com todas as jovens cuja feminilidade não ficou pervertida por aquilo a que se chama desenvolvimento. Não desperta progressivamente, mas de uma só vez, em contrapartida, sonha durante mais tempo, se os outros não forem tão insensatos que a acordem demasiado cedo. Mas este sonhar é uma riqueza infinita. — Não estava ocupada consigo mesma, mas dentro de si mesma, e essa ocupação, em si mesma, era uma paz e um repouso infinitos. É assim que uma jovem é rica, e abraçar essa riqueza enriquece um indivíduo. Ela é rica, embora não saiba que possui alguma coisa; ela é rica, ela é um tesouro. Uma paz tranquila repousava sobre ela, e alguma nostalgia. Era leve ao sopesar com o olhar, leve

42 Zona habitacional na margem oriental do *Sortedamssøe*.

43 Palas Atena, a deusa Minerva na mitologia romana, nasceu da cabeça de Zeus, completamente armada, depois de Zeus ter engolido a mãe, Métis. Afrodite, a Vénus romana, filha de Zeus e de Dione, emergiu do sangue derramado por Urano, quando este foi castrado por Cronos. Fonte provável do autor: Nitsch, vol. II, pp. 251 e 613, respectivamente. Os termos com que neste passo se descreve Vénus na sua graciosidade são idênticos aos de Friedrich Schiller em *Anmut und Würde*, p. 252.



como Psique[44] transportada para longe pelos génios, ainda mais leve, já que se transportava a si própria. Deixai que os doutores da Igreja se disputem sobre a ascensão da Virgem[45], o que não me parece incompreensível, pois ela já não pertencia mais ao mundo; mas a leveza de uma rapariga é incompreensível e |322| zomba da lei da gravidade. — Ela não reparava em nada e acreditava por esse motivo que não reparavam nela. Mantive-me à distância e absorvi a sua imagem. Seguia vagarosamente, nenhuma precipitação perturbava a sua paz ou o sossego do ambiente. Junto ao lago estava sentado um rapaz a pescar, ela parou, contemplando o espelho de água e o pequeno riacho. Não viera certamente a andar depressa, procurou todavia refrescar-se; desapertou um pequeno lenço que estava atado ao pescoço debaixo do xaile; uma brisa suave soprando do lago rodeou um colo branco como a neve e todavia cálido e farto. O rapaz parecia não estar satisfeito por ter uma testemunha da sua pescaria, virou-se com um olhar bastante fleumático, e observou-a. Estava realmente a fazer uma figura ridícula, e não posso levar-lhe a mal que ela tenha acabado por se rir dele. E com que riso jovial ela se riu; se ela tivesse ficado sozinha com o rapaz, não creio que receasse bater-se com ele. Ela tinha olhos grandes e brilhantes; quando se mergulhava neles, tinham então um brilho escuro que deixava pressentir uma profundidade infinita, já que era impossível penetrar neles; puros e inocentes, doces e tranquilos, cheios de traquinice quando sorria. O nariz era finamente arqueado e, quando a olhei de perfil, como que se retraía na testa, ficando assim um pouco mais curto e um pouco mais atrevido. Continuou a andar e eu seguia-a. Havia por sorte várias pessoas passeando no caminho; enquanto eu trocava algumas palavras com uma ou com outra, deixava-a ganhar algum avanço, para logo em seguida a apanhar de novo, e libertava-me assim da necessidade de ter de a seguir à distância caminhando tão devagar quanto ela. Dirigia-se para Østerport. Desejava vê-la de mais perto sem ser visto. À direita fica uma casa, da qual tinha de conseguir vê-la. Conhecia a família e só era preciso fazer-lhes uma visita. Passei por ela a correr em passo apressado, como se nem da mais remota maneira nela reparasse. Ganhei-lhe um grande avanço, cumprimentei a família para a esquerda e para direita, e apoderei-me da janela que dava para o caminho. Ela aproximou-se, mirei-a e remirei-a, ao mesmo tempo que me mantinha em cavaqueira com os parceiros de chá na sala de estar. O seu andar con-

44 Vd. nota 58 no capítulo «*Diapsalmata*»; de acordo com o mito, Psique e as suas irmãs, envergando o traje nupcial, foram pelos seus pais colocadas num penhasco, em cedência à imposição dos deuses; Zéfiro soprou então de modo a depositá-las num castelo longe do local onde haviam sido abandonadas.

45 A partir da instituição da festa de 15 de Agosto em 850 pelo papa Leão IV, foi acesa a disputa teológica sobre a questão da ascensão de Maria, só tendo terminado com a declaração do dogma da Ascensão de Maria, por Pio XII, em 1950.

venceu-me desde logo de que não frequentara qualquer escola de dança conhecida e, contudo, havia nele um orgulho, uma nobreza natural, mas uma falta de atenção consigo própria. Ainda consegui vê-la uma vez para além daquilo com que eu propriamente contara. Da janela, não conseguia ver muito do caminho; mas em contrapartida conseguia |323| observar uma ponte que passa por cima do lago e, para minha grande surpresa, descobria-a novamente em cima da ponte. Ocorreu-me que ela talvez fosse aqui do campo, talvez a família tivesse alugado uma residência de Verão. Estava prestes a arrepender-me da visita, receando que ela se voltasse e que eu a perdesse de vista, sim, o facto de ela ser vista na extremidade da ponte era como que um sinal de que desaparecia para mim — quando ela se mostrou na vizinhança. Passou pela casa, agarrei veloz no chapéu e na bengala para, se possível, voltar a passar por ela mais umas vezes e segui-la até ter descoberto a sua morada — quando, na minha pressa, esbarrei no braço de uma senhora que estava justamente a preparar-se para oferecer chá. Soltou-se um grito aterrador, fiquei de pé com o chapéu e a bengala, preocupei-me só em ir-me dali embora e, tanto quanto possível, em dar uma volta no caso e arranjar motivo para a minha retirada, e bradei com *pathos*: «Serei banido como Caim[46] deste lugar que viu este chá derramado.» Porém, como se tudo tivesse conspirado contra mim, a anfitriã teve a desesperante ideia de dar continuação ao meu comentário e explicar alto e bom som que eu não tinha licença para sair antes de ter tomado uma chávena de chá, antes de servir eu mesmo às damas o chá derramado e recompor assim as coisas. Como estava plenamente convencido de que no caso presente a minha anfitriã veria como civilidade o usar de violência, nada mais havia a fazer a não ser ficar. — Ela desaparecera.

**Dia 16**

Como é belo estar apaixonado, como é interessante[47] sabê-lo. Vede, eis a diferença. Posso ficar exasperado só de pensar que ela me desapareceu uma segunda vez e, no entanto, num certo sentido, ter alegria nisso. A imagem que dela possuo paira de maneira indeterminada entre ser a sua figura real e ser a sua figura ideal. Ora eu deixo que esta imagem se mostre diante de mim; mas precisamente pelo facto de a imagem ser a realidade, ou por

46 A história de ódio e morte entre os irmãos Caim e Abel pertence ao Livro do Génesis, 4:3-16.

47 Vd. nota 10 do «Prefácio» e nota 3 acima. Neste e no parágrafo seguinte sobressai, na qualificação de interessante atribuída ao enamoramento, um elemento dinâmico, funcionando em direcção ao interior, a par da graciosidade, em direcção ao exterior. Sobre a graciosidade como «beleza em movimento», vd. Schiller, *Anmut und Würde*, p. 252.



ser a realidade afinal a ocasião, a imagem tem a sua magia própria. Não sinto qualquer impaciência, pois ela terá afinal de ser daqui da cidade e, neste instante, basta-me isso. Esta possibilidade é a condição para que a imagem dela possa justificadamente mostrar-se — tudo será desfrutado em tragos lentos. E não haveria eu de |324| estar calmo, eu, que posso considerar-me um favorito dos deuses, a quem coube em sorte a rara felicidade de voltar a apaixonar-me. É todavia algo que nenhuma arte, nenhum estudo pode suscitar; é um dom. Mas fui bem-sucedido, ergui de novo um amor[48], logo verei entretanto quanto tempo irá subsistir. Cuido deste amor com um mimo como não fiz com o primeiro. Já basta que seja parca a oportunidade que nos cabe em sorte; logo, o que importa na verdade é aproveitá-la, pois eis o que é desesperante: não ser arte nenhuma seduzir uma rapariga, mas ser uma felicidade encontrar uma única que valha a pena seduzir. — O amor tem muitos mistérios, e este primeiro enamoramento é também um mistério, apesar de estar incluído nos menores — a maioria dos homens, os que avançam impetuosamente, fica noivo, ou faz outros disparates, e em menos de nada já tudo passou e nem sabem o que conquistaram, nem o que perderam. Mostrou-se por duas vezes diante de mim e desapareceu; isto significa que em breve se mostrará mais vezes. Quando José explicou o sonho do faraó, acrescentou: «mas o facto de teres sonhado duas vezes significa que brevemente será cumprido»[49].

Como seria deveras interessante conseguir ver com alguma antecipação as forças cujo aparecimento constitui o conteúdo da vida. Ela vive agora na sua paz mais tranquila; ainda não pressente que eu existo e, ainda menos, o que decorre no meu interior e, ainda menos, a segurança com a qual eu perscruto o seu futuro, pois a minha alma cada vez mais exige a realidade, torna-se cada vez mais forte. Quando uma rapariga não provoca num indivíduo, à primeira vista, uma impressão tão profunda que lhe desperte o que é ideal, então, a realidade é em geral particularmente apetecível; se provocar o inverso, por mais experiente que se seja, fica-se geralmente um pouco esmagado. Ora, a quem não estiver seguro das suas mãos, dos seus olhos e do seu triunfo, recomendarei sempre que arrisque o assalto neste primeiro estado, no qual, precisamente por estar esmagado, tem forças sobrenaturais, dado que esse esmagamento é uma estranha mistura de simpatia e de egoísmo. Irá em contrapartida perder um certo desfrute, pois não desfruta a situação, dado que ele próprio se envolve e se esconde nela. É difícil decidir qual é a coisa mais linda; qual é a coisa mais interessante, é fácil. Entretan-

48 Aqui, «*Elskov*».

49 Livro do Génesis, 41:32: «E que o sonho foi duplicado duas vezes a Faraó, é porque esta coisa é determinada de Deus, e Deus se apressa a fazê-lo.»

to, é sempre bom |325| chegar tão perto do limite quanto possível. É este o desfrute propriamente dito, e seguramente que não conheço o que outros desfrutam. A mera posse é pouca coisa, e os meios empregues por tais amantes são na generalidade bastante mesquinhos; nem sequer desdenham de usar dinheiro, poder, influência alheia, poções soporíferas, etc. Mas que desfrute haverá afinal no amor[50], se este não comporta em si a entrega mais absoluta, diga-se, de um dos lados, embora para tal seja em regra necessário ter espírito e esses amantes em regra não o têm.

**Dia 19**

Com que então chama-se Cordelia! Cordelia! É um lindo nome, o que também é de importância, pois pode amiúde produzir um efeito muito perturbador ter de pronunciar um nome feio juntamente com os mais ternos predicados. Há muito que eu já a reconhecera, caminhava ela com duas raparigas do seu lado esquerdo. Pelo movimento do andar delas parecia que iriam em breve fazer uma paragem. Parei na esquina da rua para ler um cartaz, enquanto mantinha debaixo de olho a minha desconhecida. Despediram-se entre si. Presumivelmente, as outras duas haviam feito algum desvio no seu caminho, já que tomaram uma direcção contrária. Ela encaminhou-se na direcção da minha esquina. Quando tinha dado alguns passos, uma das jovens raparigas veio a correr atrás dela, gritando alto, o suficiente para eu poder ouvir: Cordelia! Cordelia! Veio depois a terceira; juntaram as cabeças em conselho secreto[51], cujos segredos tentei em vão captar com o meu mais fino ouvido; riram-se depois as três e, com um ritmo ainda mais rápido, seguiram à pressa pelo caminho por onde as duas se enfiaram. Fui atrás delas. Entraram numa casa em Stranden[52]. Esperei algum tempo, pois com toda a probabilidade Cordelia sairia em breve sozinha. Tal não aconteceu entretanto.

Cordelia! É realmente um nome excelente, assim se chamava a terceira filha de *Lear*[53], essa notável rapariga cujo coração não morava nos lábios, cujos lábios ficaram mudos quando o seu coração se dilatara[54]. Assim se

50 Aqui, «*Elskov*».

51 O termo original é «*Geheimeraad*», designação do Conselho Privado do Rei instituído em 1770.

52 Designação da rua do centro de Copenhaga que ladeia o Palácio Christiansborg ao longo do canal.

53 Personagem principal da peça homónima de William Shakespeare.

54 Vd. a fala de Cordelia, Acto I, cena 1, vv. 78-80: «*Then poor Cordelia, Then poor Cordelia! / And yet not so; since I am sure my love's / More richer than my tongue*», e ainda vv. 93-94: «*Unhappy that I am, I cannot heave / My heart into my mouth*»; in *The Complete Oxford Shakespeare*, vols. I-III, edição de Stanley Wells e Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1988, 2.ª edição; vol. III, *Tragedies*, pp. 1273-1274. Em português, na tradução de M. Gomes da Torre: «Agora a pobre Cordélia, / Mas não tão pobre como isso, pois certa estou / Que o amor me pesa mais que as palavras», e «Desditosa, que aos lábios não posso trazer / O que guardo no coração [...]» in William Shakespeare, *O Rei Lear*, introdução, tradução e notas por M. Gomes da Torre, Porto, Campo das Letras, 2005, p. 36. Edição de consulta para o autor: *Shakspeare's dramatische Werke* [Obras dramáticas de S.], tradução de August Wilhelm v. Schlegel e Johann Ludwig Tieck, Berlim, 1839-1841, vols. I-XII; vol. XI, p. 6.



passa com a minha Cordelia. Tenho a certeza de que se parece com ela. Mas noutro sentido o seu coração mora nos |326| seus lábios, não sob a forma de uma palavra, mas de uma maneira mais calorosa, sob a forma de um beijo. Como estavam os seus lábios pujantes de saúde! Nunca os vi eu mais belos.

Que estou realmente apaixonado, sou igualmente capaz de ver, entre outras coisas, pelo secretismo com o qual lido com este assunto até quase comigo mesmo. Todos os amores são secretos, mesmo os infiéis, quando têm em si a componente estética que lhes pertence. Nunca me ocorreu desejar confidentes ou gabar-me das minhas aventuras. Assim, quase fico contente por não ter chegado a saber a morada dela, mas antes o lugar que frequenta com mais assiduidade. Porventura fiquei dessa forma bem mais próximo ainda do meu objectivo. Posso levar a cabo as minhas observações sem lhe despertar a atenção e, deste ponto seguro, não me será difícil arranjar um meio para entrar na família dela. Se essa circunstância, ao invés, se mostrar como uma dificuldade — *eh bien*! Aguentarei essa dificuldade; tudo o que faço, faço-o *con amore*; e é também assim que eu amo *con amore*.

**Dia 20**

Consegui hoje alguns esclarecimentos sobre a casa por onde ela desapareceu. É de uma viúva com três filhas abençoadas. Junto delas, podia obter-se informação em abundância, digamos, conquanto estivessem na posse dela. A única dificuldade é entender estas informações à terceira potência, dado que falam todas três pela boca umas das outras. Chama-se *Cordelia Wahl* e é filha de um capitão da Marinha, falecido há alguns anos, bem como a mãe. Era um homem muito rígido e severo. Ora ela vive em casa de uma tia, a irmã do pai, que dizem ser parecida com o irmão, mas de resto uma senhora muito respeitável. Isto é bastante bom, mas mais nada sabem sobre aquela casa; nunca lá vão, mas Cordelia visita-as muitas vezes. Ela e as duas raparigas recebem aulas na cozinha real. Por isso, ela visita-as de tarde, de preferência cedo, uma vez por outra de manhã, nunca à noite. Vivem muito metidas consigo.

Poranto, a história acaba aqui, não se mostra uma ponte pela qual eu possa deslizar para ir a casa de Cordelia.

|327| Por conseguinte, ela tem uma representação das dores da vida, do seu lado sombrio. Quem haveria de dizer isso a seu respeito. No entanto, essas recordações pertencem decerto a uma idade mais precoce, são um horizonte sob o qual viveu, sem que realmente reparasse nele. Isto é muito bom, salvou-lhe a feminilidade, não ficou estragada. Por outro lado, também tem a sua significação porque a eleva, quando se entende devidamente como fazê-la surgir. Todo este tipo de coisas, em geral, confere orgulho, desde que não esmague, e ela está bem longe de ter sido esmagada.

**Dia 21**

Vive junto do aterro, a localização não é das melhores, nenhum vizinho a quem possa dar-me a conhecer, sem lugares públicos onde seja possível levar a cabo observações desapercebido. O próprio aterro presta-se pouco, fica-se muito exposto. Se seguirmos rua abaixo, não é possível caminhar pelo lado do aterro, já que ninguém vai por aí e saltaria demasiado à vista, ou teria de seguir-se pelo lado das casas e, então, não é possível ver nada. É uma casa de esquina. Da rua, vêem-se também as janelas que dão para o pátio, já que a casa não faz paredes meias com outras. É de presumir que o quarto dela seja ali.

**Dia 22**

Vi-a hoje pela primeira vez na casa da senhora *Jansen*. Fui-lhe apresentado. Não me parece que se tenha apoquentado muito com isso, ou que me tenha ligado. Procedi tão discretamente quanto possível para assim poder ficar melhor atento. Demorou-se um instante apenas, tinha vindo simplesmente buscar as filhas que estavam de saída para a cozinha real. Enquanto as duas meninas Jansen se enfarpelavam, ficámos sozinhos na sala e, com uma fleuma fria e quase sobranceira, lancei-lhe algumas palavras, às quais respondeu com imerecida civilidade. Saíram logo. Poder-me-ia ter oferecido para as acompanhar; entretanto, isto teria já bastado para denunciar o cavalheiro e eu estava convencido de que não seria conquistada dessa maneira. — Em contrapartida, um instante |328| depois de elas terem saído, preferi sair eu também, mas muito mais depressa do que elas e por outros caminhos, embora igualmente na direcção da cozinha real, de modo a que quando virassem para a store Kongensgade[55], eu

55 Nome de uma rua do centro de Copenhaga, literalmente «Rua Grande do Rei», situada entre o Teatro Real da cidade e as fortificações do lado oriental.



passasse por elas a correr sem as cumprimentar nem nada, para seu grande espanto.

**Dia 23**

É-me necessário arranjar maneira de entrar em casa dela, quanto a este propósito, como se diz em gíria militar, estou pronto. Entretanto, parece que isto é simultaneamente complicado e difícil. Nunca conheci uma família que vivesse tão isolada. É só ela com a tia. Sem irmãos, sem primos, sem um fio por onde agarrar, sem um parente infinitamente longínquo a quem se pudesse dar o braço. Caminho sempre com um dos braços livre e solto, não quereria por nada deste mundo andar nesta época de braço dado com alguém, o meu braço é um arpão que tem de estar sempre a postos, o meu braço está destinado a ganhos incertos, não vá mostrar-se ao longe, à distância, algum parente longínquo ou amigo, a quem eu cá de longe pudesse estender uma migalha do meu braço — e então, trepar por aí. De resto, não está certo que uma família viva tão isolada; priva-se a pobre da rapariga da oportunidade de aprender a conhecer o mundo, para não falar de outras consequências perigosas que isso possa trazer. Acaba sempre por haver desforra. Passa-se o mesmo quando se faz a corte. Num isolamento destes, está-se precavido contra a gatunagem miúda. Numa família com bastante vida social, a oportunidade faz o ladrão. Mas isso não é de monta, pois em casa dessas raparigas não há grande coisa para roubar; aos dezasseis anos, já o coração delas é um pano marcador cheio de nomes[56], e nunca me dou ao trabalho de deixar escrito o meu nome onde muitos outros já escreveram, nunca me ocorre inscrever o meu nome numa vidraça ou num recanto, ou numa árvore, ou num banco nos jardins de Frederiksberg[57].

**Dia 27**

Quanto mais a olho mais me convenço de que é uma figura isolada. É algo que um homem não deve ser, nem mesmo um |329| jovem, pois como nessa altura o seu desenvolvimento depende essencialmente da reflexão, então, tem de entrar em relação com terceiros. Por isso, uma jovem rapariga também não deve ser interessante, porque o interessante contém em si uma reflexão, do mesmo modo que em arte o interessante transporta

56 Aqui, «*Navneklud*», o pano marcador com diversos tipos de letras bordadas a ponto cruz, uma das primeiras peças a executar na aprendizagem do bordado.

57 Já no tempo de Kierkegaard, os jardins do Castelo de Frederiksberg estavam abertos ao público.

sempre consigo o artista[58]. Uma jovem rapariga que queira agradar por ser interessante quer quando muito agradar a si própria. Do lado da estética, é isto que há a objectar a todo o tipo de atitudes namoradeiras. É outro assunto em relação a tudo o que seja atitudes figurativamente namoradeiras, que são o verdadeiro movimento da natureza; é assim com a modéstia feminina, que é sempre a mais bela das formas de ser namoradeira. Uma rapariga que seja assim interessante conseguirá certamente agradar; mas tal como ela abdicou da sua feminilidade, os homens a quem ela agrada também são em geral pouco viris. Uma rapariga deste género torna-se interessante própria e primeiramente através da relação com os homens. A mulher é o sexo mais fraco e, contudo, cabe-lhe, muito mais essencialmente do que ao homem, ficar sozinha durante a sua juventude, tem de bastar-se a si própria, mas aquilo através do qual, e no qual, ela se basta a si própria é uma ilusão; é este o dote que a natureza lhe atribuiu tal como à filha de um rei. Mas esse repouso na ilusão faz precisamente com que fique isolada. Tenho amiúde especulado no que estará na origem de não haver nada mais depravador para uma jovem rapariga do que conviver com outras raparigas jovens. Reside manifestamente no facto de essa companhia não ser nem uma coisa, nem outra; perturba a ilusão, mas não a transfigura. A determinação mais profunda da mulher é a de ser companhia para o homem, mas ao conviver com o seu próprio sexo é conduzida facilmente a reflectir sobre isso, o que faz dela dama de sociedade em vez de companhia[59]. A própria linguagem é muito denotativa a este respeito; ao homem chama-se senhor, mas da mulher não se diz que é criada ou coisa semelhante, não, utiliza-se uma determinação essencial: ela é companhia, e não acompanhante. Houvesse eu de imaginar o ideal para uma rapariga, e ela teria sempre de estar só no mundo, entregue assim a si própria e, sobretudo, não ter amigas. É bem verdade que as graças eram três; mas seguramente que também nunca ocorreu a alguém imaginar que estavam a conversar umas com as outras; na sua silenciosa trindade criam uma bela unidade feminina. A este respeito, podia quase ficar tentado a recomendar novamente o gineceu, se este constrangimento, por seu turno, não produzisse um efeito pernicioso. É sempre de desejar que uma jovem rapariga possa ter a sua liberdade, mas que a oportunidade não lhe seja oferecida. Desta maneira torna-se bela e salva-se de vir a ser |330| interes-

58 Ao longo desta secção, torna-se mais nítida a distinção entre o elemento dinâmico interior próprio do interessante e o elemento dinâmico exterior, próprio da graciosidade. Vd. acima nota 25.

59 Trocadilho entre «*Selskabdame*» e «*Selskab*», sendo que «*Selskab*» é na Bíblia dinamarquesa o termo que designa o propósito para o qual Deus criou a mulher. Vd. adiante nota 197.



sante. Debalde se entrega um véu virginal ou um véu nupcial a uma jovem rapariga que conviva muito em sociedade com outras jovens; ao invés, aquele que tiver suficiente sentido estético achará sempre que uma rapariga inocente lhe é entregue coberta por um véu, na mais profunda e eminente acepção, mesmo se não for uso e costume usar o véu nupcial.

Teve uma educação rígida, por tal facto presto honra aos seus falecidos pais; vive com muita reserva, era capaz de me lançar ao pescoço da tia em agradecimento. Não aprendeu a conhecer as alegrias do mundo, não tem a sobressaturação da tagarelice. É orgulhosa, obstina-se contra aquilo que traz alegria às outras jovens raparigas, é assim que deve ser. É uma inverdade que eu hei-de saber utilizar em meu proveito. Não lhe agradam pompas e galas no sentido em que agradam às outras jovens, é algo dada à polémica, mas tal torna-se necessário numa jovem rapariga com a sua exaltação. Vive no mundo da fantasia. Se cair em mãos erradas, poder-se-á, então, extrair dela algo de muito pouco feminino, justamente por nela haver tanta feminilidade.

**Dia 30**

Os nossos caminhos cruzam-se por todo o lado. Encontrei-a hoje três vezes. Sou conhecedor da mais pequena das suas saídas, de onde e quando hei-de encontrá-la; mas tal conhecimento não é usado para arranjar um encontro com ela; pelo contrário, sou esbanjador em temível escala. Um encontro que amiúde me custou várias horas de espera é desperdiçado como uma bagatela; não a encontro, limito-me a tangenciar a sua existência periférica. Se eu souber que ela vai para casa da senhora Jansen, não faço por encontrar-me com ela, a não ser que para mim seja importante fazer uma observação singular; prefiro chegar um pouco mais cedo a casa da senhora Jansen e, se possível, encontro-me com ela à porta, à saída ou à entrada, ou nas escadas, onde passo por ela negligentemente a correr. Esta é a primeira teia na qual tem de ser enredada. Não a faço parar na rua; ou troco um cumprimento com ela, sem contudo nunca me aproximar dela, fixo-a sempre à distância. Os nossos frequentes encontros são-lhe bem notórios, certamente que repara que no seu horizonte se mostrou um novo corpo, o qual no seu caminho, de uma maneira peculiarmente |331| imperturbável, se interpõe perturbadoramente no dela; mas não tem qualquer pressentimento acerca da lei reguladora deste movimento, antes fica tentada a olhar para a direita e para esquerda como se não fosse capaz de descobrir o ponto que é o alvo; é tão desconhecedora de que é ela o alvo quanto o seu antípoda. Acontece-lhe o que na generalidade acontece com os que me rodeiam: acreditam que eu tenho uma multiplicidade de negócios, ando continuamente em movimento a dizer como *Fígaro*: «Uma, duas, três, quatro intrigas de uma só vez, é

esta a minha volúpia.»[60] Primeiro tenho de conhecê-la, bem como todo o seu estado de espírito, antes de dar início ao ataque. A maioria desfruta uma rapariga como quem saboreia um copo de champanhe num instante espumoso, ah, sim, é realmente lindo e, para muitos, uma jovem rapariga é deveras o máximo que é possível alcançar; mas aqui há mais. Se o indivíduo é demasiado frágil para tolerar a claridade e a transparência, ora bem, então, desfruta-se o que não é claro, mas ela consegue manifestamente tolerá-la. Quanto maior for a entrega que possa introduzir-se no amor[61], tanto mais interessante se torna. O desfrute desse instante, mesmo que não seja em sentido explícito, sendo afinal em sentido espiritual, é uma violação e numa violação há apenas um desfrute imaginado, tal como um beijo roubado é algo inclassificável. Não, quando se é capaz de chegar ao ponto em que uma rapariga se limita a ter, como única tarefa para a sua liberdade, a tarefa de entregar-se, de sentir nisso toda a sua suprema felicidade, de quase suplicar a si própria essa entrega, sendo todavia livre, só então há desfrute, mas para tal requer-se sempre uma influência espiritual.

Cordelia! É de facto um nome magnífico. Fico sentado em casa a exercitar-me, a falar tal como um papagaio, a dizer: Cordelia, Cordelia, minha Cordelia, tu, minha Cordelia. Não posso deixar de sorrir ao pensar no modo rotineiro com que pronunciarei alguma vez estas palavras num instante decisivo. Deve sempre fazer-se um estudo preliminar, tudo tem de ser planeado da maneira certa. Não é de admirar que os poetas descrevam sempre este instante do «tu», o belo instante em que os amantes se despojam das suas velhas pessoas, não porque se salpicam (há muitos que daí não passam), mas ao mergulhar no mar do amor, emergem desse baptismo, e só agora se reconhecem deveras como velhos conhecidos, apesar de apenas terem um instante de idade. Para uma jovem rapariga, este instante é sempre o mais belo e, para ser desfrutado devidamente, deve ficar-se sempre ligeiramente acima, para que |332| não se seja apenas o baptizando, mas ao mesmo tempo o sacerdote. Um pouco de ironia faz do instante seguinte a este instante um dos mais interessantes, é um desnudamento espiritual. Tem de ser-se suficientemente poético para não perturbar o acto e, contudo, o patife tem de estar sempre de atalaia.

**2 de Junho**

Ela é orgulhosa, há muito tempo que reparei nisso. Quando está na companhia das três meninas Jansen, fala muito pouco, a tagarelice delas é-lhe

60 *Givtermaal*, Acto II, cena 2, p. 41.
61 Aqui, «*Elskov*».



manifestamente entediante, há um certo sorriso nos lábios que parece indicá-lo. Alicerço-me neste sorriso. — Noutras alturas é capaz de entregar-se a uma braveza quase própria de rapazes, para grande surpresa das meninas Jansen. Para mim, tal coisa não é inexplicável, quando penso na sua vida na infância. Tinha um único irmão, um ano mais velho. Só conheceu o pai e o irmão, e foi testemunha de cenas sérias que deixam aversão pelo comum cacarejar de galinhas. O pai e a mãe não foram felizes um com o outro; aquilo que mais distinta ou mais obscuramente é sugestivo para uma rapariga, não o foi para ela. Pode até muito bem ser que esteja confusa acerca do que é ser uma jovem rapariga. Talvez até deseje em instantes particulares não ser rapariga, mas sim homem.

Tem fantasia, alma, paixão, em suma, todas as substancialidades, mas não está reflectida subjectivamente. Uma casualidade deixou-me hoje justamente convencido disso. Sei através da firma Jansen que ela não toca um instrumento, é contra os princípios da tia. Sempre lamentei este facto, porque a música é sempre um bom meio de comunicação com uma rapariga jovem, quando obviamente se tem o cuidado de não aparecer na qualidade de conhecedor. Fui hoje a casa da senhora Jansen, tinha entreaberto a porta sem bater, um descaramento que amiúde vem em meu benefício e que eu, quando é premente, remedeio com uma coisa ridícula, a saber, batendo à porta aberta — estava sentada sozinha ao piano — parecia tocar piano às escondidas — era uma musiquinha sueca[62] — não tocava com desenvoltura, ficou impaciente, mas eis que surgiram de novo os tons suaves. Fechei a porta e fiquei do lado de fora, escutando a mudança nas suas disposições, raramente havia paixão |333| no que tocava, o que fazia recordar a menina *Mettelil*[63] a tocar harpa para que o leite jorrasse dos seus seios. — Mas havia uma certa nostalgia, algo de ditirâmbico na sua prestação. — Podia ter-me precipitado para agarrar o instante — teria sido uma loucura. — A recordação não se limita a ser um meio de conservação, é antes um meio de acrescentamento, aquilo que for profundamente penetrado pela recordação produz um efeito duplo. — Encontra-se muitas vezes nos livros, em especial nos livros de salmos, uma florzinha — houve um belo instante que ofereceu a ocasião para que fosse aí colocada, a lembrança é todavia ainda mais bela. Ela esconde obviamente que toca piano, ou

62 Provavelmente, uma das populares canções na Dinamarca na época, compostas sobre poemas do autor sueco Carl M. Bellman (1740-1795).
63 Trata-se do motivo de «*Sidsellille*» na balada medieval dinamarquesa *Herr Medelvold*, na qual se canta o trágico final do seu amor; edição consultada pelo autor: *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen* [Baladas Dinamarquesas Escolhidas em Dinamarquês da Idade Média], edição de W. H. F. Abrahamson, K. Nyerup e K. L. Rahbek, vols. I-V, Copenhaga, 1812-1814; vol. II, 1813, p. 361.

talvez só saiba tocar esta musiquinha sueca — terá porventura um interesse especial por ela. Desconheço tudo isto, mas por isso este acontecimento é para mim de grande importância. Quando eu tiver mais confiança a falar com ela, levá-la-ei inteiramente em segredo até este ponto e farei com que caia nesta armadilha.

**3 de Junho**

Ainda não consegui resolver comigo mesmo como há-de ela ser compreendida; comporto-me por isso com tanta tranquilidade, tanta discrição — sim, como um soldado numa ronda de sentinela, que se lança rente ao chão e fica à escuta da longínqua ressonância de um inimigo que avança. Para ela, eu não existo propriamente, não com a significação de uma relação negativa, mas com a significação de uma relação de espécie nenhuma. Ainda não arrisquei qualquer experimento. — Vê-la e amá-la foi uma só coisa, como se diz nos romances[64] — sim, decerto que é verdade, se o amor não tivesse nenhuma dialéctica; mas o que também se chega realmente a saber sobre o amor[65] lendo romances? Meras mentiras que ajudam a abreviar a tarefa.

Quando, após as informações que recolhi, volto a pensar na impressão que o primeiro encontro me causou, então, a representação que dela faço fica deveras modificada, mas tanto a seu como a meu favor. Ora não está na ordem do dia andar uma rapariga jovem assim completamente sozinha, ou uma jovem rapariga imergir assim em si mesma. Passou na prova da minha [334] rigorosa crítica: é grácil. Mas a graciosidade é um momento bastante passageiro, que desaparece como o dia de ontem quando acaba[66]. Não a havia imaginado na ambiência em que vive e, ainda menos, tão irreflectidamente familiarizada com as tormentas da vida.

Gostaria afinal de saber em que pé estão os seus sentimentos. De certeza que nunca esteve apaixonada, para tal, o seu espírito é excessiva e livremente volante; ainda menos faz parte dessas virgens experientes em teoria, para quem há muito tempo é tão corrente imaginarem-se nos braços de um homem amado. As figuras da realidade que têm vindo ao seu encontro não estiveram simplesmente à altura de lhe tornar pouco clara a relação entre

64 Vd. nota 101 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».
65 Aqui, «*Elskov*».
66 Salmos, 90:4: «Porque mil anos são, aos teus olhos, como o dia de ontem que passou, e como a vigília da noite.» Sobre o carácter volátil da graciosidade, consequência de ser «beleza em movimento», vd. *Über Anmut und Würde*, p. 252.



sonho e realidade. A sua alma ainda se alimenta da divina ambrósia dos ideais. Mas o ideal que paira diante dela não é certamente uma pastora ou uma heroína de romance, uma amante, mas antes uma *Jeanne d'Arc*[67] ou coisa parecida.

A questão continua a ser sempre a de saber se a sua feminilidade é suficientemente forte para deixar que ela se reflicta, ou se será apenas desfrutada como beleza e graciosidade; a questão é saber se é de ousar esticar mais a corda. Já é coisa de monta encontrar uma feminilidade puramente imediata, mas caso se ouse a mudança, obtém-se assim o interessante. Nesse caso, seria melhor pôr-lhe nos braços um pretendente simples e honesto. O povo tem a superstição de que tal coisa haveria de prejudicar uma jovem rapariga. — Sim, se for uma planta muito fina e branda, limitando-se a ter na graciosidade o único ponto alto na vida, é sempre melhor que nunca tenha ouvido mencionar o amor, mas se não for este o caso, então, é um benefício, e eu nunca hesitaria em prover um pretendente, se nenhum houvesse. Esse pretendente também não tem de ser uma caricatura, já que assim nada se ganha; tem de ser um homem jovem respeitável, se possível ainda estimável, mas todavia excessivamente pouco para a paixão dela. Ela olha de alto para um homem desta espécie, o amor não lhe dá gosto, quase desconfia da própria realidade[68] do amor, quando sente a respectiva determinação e vê o que a realidade lhe oferece; se isto é amar, diz ela, não se perde entretanto grande coisa. Fica orgulhosa deste seu amor, esse orgulho torna-a interessante, [335] faz resplandecer o seu ser com um escarlate mais intenso; mas está simultaneamente mais perto da sua queda; tudo isto, porém, torna-a sempre cada vez mais interessante. Entretanto, é melhor certificar-se primeiro de quem são os conhecidos seus, não houvesse de entre eles estar um tal pretendente. Em casa, não há nenhuma oportunidade, pois quase ninguém a frequenta, mas ela afinal sai, e era certamente possível encontrar alguém do género. Arranjar alguém antes de saber disto dá sempre que pensar; dois pretendentes insignificantes, cada um por si, poderiam ter um efeito prejudicial por via da respectiva relatividade. Ora estou para ver se não haveria de estar um

67 Jeanne d'Arc (1412-1431) disfarçou-se de soldado para combater e derrotar os ingleses durante a Guerra dos Cem Anos, coroou Carlos VII na Catedral de Reims em 1429 e veio a ser santificada.
68 «*Realitet*» na primeira ocorrência de «realidade», «*Virklighed*» na seguinte. Vd. notas 32 e 44 no capítulo «O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno», e também outras ocorrências esparsas, assinaladas na nota 65 do capítulo «Silhuetas» e adiante nas notas 69 e 105. As ocorrências assinaladas na nota 39 do capítulo «A Rotação de Culturas», bem como a nota 15 no capítulo «O mais Infeliz», constituem os dois casos mais relevantes do uso de «*Realitet*».

amante destes escondido, sem ter coragem para tomar a casa de assalto, um ladrão de galinhas, que nenhuma oportunidade vê em semelhante casa conventual.

Por conseguinte, o princípio estratégico, a lei para todos os movimentos desta campanha, é atingi-la sempre numa situação interessante. O interessante é portanto o campo no qual há-de travar-se o combate, tem de esgotar-se a potência do interessante. Se eu não estiver muito enganado, então, toda a sua constituição está também assim calculada: aquilo que eu exijo é justamente aquilo que ela pode dar, é efectivamente aquilo que ela exige. É isto que acontece quando se está à espreita daquilo que o indivíduo singular pode oferecer, e do que ela exige em consequência disso. Por isso, as minhas histórias de amor sempre têm uma realidade[69] para mim próprio, constituem um momento de vida, um período de formação, do qual tenho conhecimento preciso, associando-se-lhe amiúde uma ou outra habilidade; aprendi a dançar por culpa da primeira rapariga que amei, aprendi a falar francês por culpa de uma pequena bailarina. Nessa altura, como todos os palermas, ia ao mercado e era frequente fazerem de mim parvo. Agora vou dormir depois dos lanços prévios. Talvez ela haja entretanto esgotado um lado do interessante, a sua vida reclusa parece sugerir isso. Portanto, importa encontrar um outro lado que à primeira vista nem lhe pareça interessante, mas que precisamente por motivo desta colisão se torne para ela interessante. Para tal fim, não escolho o poético, mas o prosaico. Eis pois o começo. Primeiro neutraliza-se a sua feminilidade com sensatez e troça prosaicas, não directas, mas sim indirectas, em conjunto com o neutral absoluto: espírito. Diante de si mesma quase perde a sua feminilidade, mas neste estado não é capaz de ficar sozinha, lança-se nos meus braços, não como se eu fosse um amante, não, ainda de um modo completamente neutral, |336| desperta agora a feminilidade, estimula-se até que atinja a sua máxima elasticidade, deixa-se que seja confrontada com uma ou outra validade real, ela ultrapassa-a, a sua feminilidade aproxima-se de um pico quase sobrenatural, pertence-me com toda a paixão do mundo.

**Dia 5**

Não necessitei de andar muito. Ela é visita da casa do armazenista *Baxter*. Não foi só ela quem eu encontrei aqui, também encontrei alguém que veio mesmo a calhar. *Edvard*, o filho da casa, está perdidamente apaixonado por ela, basta que se olhe só com um olho meio aberto, quando se olha para os dois olhos dele. Está à frente do negócio no escritório do pai, é um

69 Aqui, «*Realitet*».



homem bonito, bastante agradável, um tanto tímido, e acho que este último traço não o prejudica aos olhos dela.

Coitado do Edvard! Ele mal sabe como há-de dar começo ao seu amor. Quando sabe que ela vem à tarde, faz a sua *toilette* unicamente por causa dela, veste o fato preto novo unicamente por causa dela, põe os punhos unicamente por causa dela, e quase faz assim uma figura ridícula entre a restante companhia de todos os dias na sala de estar. O embaraço dele roça o inacreditável. Se fosse uma máscara, então, para mim, Edvard seria um concorrente perigoso. É preciso uma grande arte para utilizar o embaraço, mas também muito se alcança por seu intermédio. Quantas vezes eu não utilizei já o embaraço para ludibriar uma jovenzinha. É comum as jovens serem muito duras quando falam de homens tímidos e, contudo, às escondidas, têm-nos em grande conta. Um pouco de embaraço lisonjeia assim a vaidade de uma menina, ela sente a sua superioridade, é a jóia de inscrição. Ora quando foram deixadas neste embalo, então, justamente através de uma oportunidade em que elas teriam de acreditar, mostra-se que se morreria de embaraço, que se está longe disso, e que se pode muito bem seguir sozinho. Por via do embaraço perde-se a significação viril e, por isso, também é um meio relativamente bom para neutralizar a relação entre os sexos; quando pois reparam que era apenas uma máscara, coram de vergonha por dentro, sentem muito bem como em certa medida extravasaram os seus limites; |337| é como se continuassem durante demasiado tempo a tratar um rapaz como criança.

**Dia 7**

Ora bem, já somos então amigos, o Edvard e eu; uma verdadeira amizade, há uma bela relação entre nós, como não havia desde os mais belos dias da Grécia[70]. Em breve ficámos íntimos, já que eu, depois de o ter enredado numa multiplicidade de observações com respeito a Cordelia, fiz com que ele confessasse o seu segredo. Entenda-se: quando todos os segredos vêm ao mesmo tempo, este também pode vir com eles. Pobre rapaz, já suspira há muito. Aperalta-se todas as vezes que ela vem, em seguida acompanha-a a casa ao fim do dia, palpita-lhe o coração só de pensar que o braço dela descansa no seu, passeiam até casa olhando as estrelas, ele toca à campai-

70 Possível alusão à amizade de Aquiles e Pátroclo, e ao respectivo tratamento em fontes várias: Homero, *Ilíada*, cantos: 9, v. 308; 11, v. 780, 16, v. 2; e 23, v. 54; Píndaro, *Odes Olímpicas*, IX; Ésquilo, *Os Mirmidões*, primeira peça da trilogia perdida *Aquileia*, vv. 135-136; Eurípedes, *Ifigénia em Áulide*; Platão, *Banquete*, 179e; e Estácio, *Aquileida*, vv. 161, 174, 182.

nha da porta, ela desaparece, ele desespera — mas fica na esperança da próxima vez. Ele ainda não ganhou coragem para pôr os pés para além do umbral da porta, ele, que tem uma oportunidade tão excepcional para o fazer. Apesar de, no sossego da minha mente, não poder deixar de fazer troça de Edvard, há todavia algo de bonito na sua infantilidade. Apesar de habitualmente eu ter a pretensão de estar bastante habilitado em toda a quintessência do erótico, nunca observei em mim mesmo este estado, esta angústia e tremor do enamoramento, digamos, pelo menos num grau que roube a minha compostura, pois de resto até sei bastante bem o que é, mas para mim é antes como se me tornasse mais forte. Talvez venha alguém dizer que nunca estive verdadeiramente enamorado; talvez. Envergonhei Edvard e encorajei-o a fiar-se na minha amizade. Amanhã ele vai dar um passo decisivo, vai ter com ela pessoalmente e fazer-lhe um convite. Fiz com que chegasse à desesperada ideia de pedir-me que fosse com ele; prometi-lhe que ia. Tomou isto como um extraordinário acto de amizade. A oportunidade é inteiramente o que eu desejava: é entrar de rompante portas adentro[71]. Se ela houver de ter a mais remota dúvida sobre a significação da minha conduta, então, a minha conduta tudo há-de confundir outra vez.

|338| Até aqui não estava habituado a preparar as minhas conversas, mas surgiu-me agora a necessidade de entreter a tia. Assumi designadamente a honrosa missão de manter conversa com ela, dando cobertura aos movimentos apaixonados de Edvard para com Cordelia por esse meio. A tia havia em tempos vivido no campo, e quer através do meu cuidadoso estudo de textos de agronomia, quer através das comunicações da tia baseadas na sua experiência, faço progressos significativos em conhecimento e competência.

Junto da tia culmina a minha felicidade, tem-me na conta de ser um homem assente e estável, com quem é justamente possível ter o prazer de estabelecer relações, que não é como os nossos janotas. Junto de Cordelia, não me parece que esteja particularmente bem visto. É certo que a sua feminilidade é demasiado pura e inocente para exigir que qualquer um lhe renda preito, mas sente todavia o que há de insurrecto na minha existência.

Quando estou assim sentado na confortável sala de estar, quando ela, como um anjo bom, espelha graciosidade sobre tudo e sobre todos os que

71 No original, «*at falde med Døren ind i Stuen*», expressão idiomática usada para denotar uma conduta fogosa, impetuosa e precipitada; vd. C. Molbech, *Danske Ordsprog, Tankesprog og Riimsprog* [Provérbios, Ditados e Lengalengas Dinamarqueses], Copenhaga, 1850, p. 309; doravante esta obra é referida pelo nome do autor.



entram em contacto com ela, sobre o bem e sobre o mal, fico então por vezes impaciente comigo mesmo, tentado a sair bruscamente do meu esconderijo, pois embora esteja na sala de estar aos olhos de todos, estou todavia de atalaia; fico tentado a agarrar-lhe na mão, a tomá-la toda nos braços, a escondê-la dentro de mim, com medo de que alguém houvesse de arrebatá-la de mim. Ou quando Edvard e eu as deixamos ao fim da tarde, quando ela me estende a mão para se despedir, quando a seguro na minha, torna-se-me difícil por vezes deixar que o pássaro se escape da minha mão. Paciência — *quod antea fuit impetus, nunc ratio est*[72] — ela tem de ficar enredada na minha teia de uma maneira completamente diferente, e deixarei então que de repente todo o poder do amor[73] avance impetuosamente. Não estragámos esse nosso momento com palavrinhas doces, com antecipações intempestivas, podes agradecê-lo a mim, minha Cordelia. Trabalho para desenvolver o contraste, estico o arco do amor para assim ferir mais fundo. Afrouxo a corda, tal como um arqueiro, estico-a outra vez, escuto o seu cantar, é a minha música de guerra, mas ainda não viso o alvo, ainda não ponho a flecha na corda.

|339| Quando um número diminuto de pessoas entram em contacto frequente umas com as outras na mesma sala, facilmente se desenvolve uma tradição segundo a qual cada um tem o seu lugar, o seu poiso, que se torna para o indivíduo uma imagem que, para si, pode desenrolar um mapa do terreno. É assim que também nós, reunidos em conjunto, formamos agora uma imagem em casa das Wahl. À tarde, bebe-se então chá. Na generalidade, a tia, que até aí esteve sentada no sofá, muda-se para a mesinha da costura, de onde Cordelia por seu turno se levanta, dirigindo-se para a mesa de chá em frente do sofá; Edvard vai atrás dela, eu vou atrás da tia. Edvard procura secretismo, quer sussurrar, em geral faz isso tão bem que emudece por completo, eu não faço qualquer segredo das minhas efusões com a tia, preços de mercado, o cálculo de quantos potes[74] de leite são precisos para uma libra de manteiga, por entre o meio da nata e a dialéctica da batedeira de manteiga; é realmente uma coisa que qualquer rapariga jovem não só pode simplesmente ouvir, sem daí retirar prejuízo, mas, o que ainda é mais raro, é uma conversação sólida, fundamentada e edificante, que tanto enobrece a cabeça como o coração. Na generalidade, sento-me de costas para a mesa de chá e de costas para a exaltação de Edvard e de Cor-

72 Inversão do procedimento de Ovídio in *Remedia Amoris* [Os remédios do amor], v. 10: «*et quod nunc ratio est, impetus ante fuit*», «o que agora é razão, antes fora ímpeto»; edição consultada pelo autor: *Opera*, vol. I, p. 321.

73 Aqui, «*Elskov*».

74 Um pote de leite equivalia a 0,96 litro.

delia, a minha exaltação é com a tia. E não é a natureza grande e sábia nas suas criações? e não é a manteiga um presente inestimável? e como é magnífico o resultado da natureza e da arte! A tia não estaria decerto em condições de ouvir aquilo de que se fala entre Edvard e Cordelia, pressupondo que se estava realmente a falar de alguma coisa; prometi-o a Edvard, e mantenho sempre a minha palavra. Ao invés, sou capaz de ouvir perfeitamente cada palavra que é trocada e de ouvir cada movimento. Isto é para mim de importância, pois não é possível saber o que pode um homem, no seu desespero, cair em arriscar. Os homens mais prudentes e mais pusilânimes atrevem-se por vezes a fazer as coisas mais desesperadas. Embora eu não tenha de facto o mínimo a ver com estas duas criaturas, sou todavia muito bem capaz de reparar que, para Cordelia, eu sou permanentemente uma presença invisível entre ela e Edvard.

Mas que imagem peculiar formamos nós os quatro. Se eu pensar em imagens conhecidas, então, conseguiria sem dúvida encontrar uma analogia, desde que, para mim próprio, eu pensasse em *Mephistopheles*[75]; a dificuldade reside entretanto |340| no facto de Edvard não ser *Fausto* nenhum[76]. Se eu fizer de mim um Fausto, a dificuldade subsiste, por seu turno, no facto de Edvard não ser seguramente nenhum Mefistófeles. Também não sou um Mefistófeles, muito menos aos olhos de Edvard. Ele considera-me como o génio bom do seu amor, e nisso faz ele muito bem, pelo menos pode estar seguro de que ninguém é capaz de vigiar o amor dele com mais solicitude do que eu. Prometi-lhe que mantinha conversa com a tia, e encarrego-me dessa honrosa missão com toda a seriedade. Aos nossos olhos, a tia quase desaparece por entre agronomia pura e simples; vamos à cozinha e à cave, ao sótão, tratamos de galinhas e patos, gansos, etc. Tudo isto escandaliza Cordelia. O que eu propriamente pretendo, é óbvio que ela não consegue conceber. Torno-me para ela um enigma, mas um enigma que não lhe traz a tentação de querer adivinhar, antes a exaspera, deixando-a mesmo indignada. Sente muito bem que a tia quase se torna ridícula e, contudo, a tia é uma senhora tão digna de respeito que não merecia isto, seguramente. Por outro lado, eu faço tudo tão bem feito que ela sente muito bem que seria baldado procurar levar-me a vacilar. Chego por

75 Em Janeiro de 1844, Kierkegaard escreveu um esboço para um segundo «Diário do Sedutor» com o título «*Forførerens Dagbog / Nr. 2 / Et Forsøg i det Dæmoniske / af / Johannes Mephistopheles*», ou seja, «Diário do sedutor / número 2 / Um ensaio no demoníaco / por Johannes Mephistopheles»; vd. JJ:183, SKS, vol. 18, p. 199.

76 As personagens de *Faust* de Goethe são alvo de tratamento extensivo no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical», para o caso de Fausto, e em «Silhuetas», para o caso de Margarete. Mefistófeles é mencionado apenas em «Diário do Sedutor».



vezes a ir tão longe que faço com que Cordelia sorria da tia muito às escondidas. São estudos que têm de ser feitos. Não é como se o fizesse em conluio com Cordelia, longe disso, então, nunca eu a levaria a sorrir da tia. Permaneço inalterável e seriamente circunspecto, mas ela não pode deixar de sorrir. Esta é a primeira lição de falsidade: temos de ensiná-la a sorrir ironicamente; mas este sorriso tem tanto a ver comigo como com a tia, pois ela nem sequer sabe o que há-de pensar de mim. Era até possível que eu fosse um homem jovem do género daqueles que se fazem velhos demasiado cedo, isso era possível; era possível uma segunda coisa, uma terceira, etc. Quando pois ela sorria da tia, então, ficava indignada consigo própria, eu voltava-me e, enquanto continuava a falar com a tia, olhava-a muito sério, e então, ela sorria de mim e da situação.

A nossa relação não é feita de abraços ternos e apertados do entendimento, de atracções, é feita de repulsões de mau entendimento. A minha relação com ela nem sequer é propriamente nada; é puramente espiritual, o que obviamente nem sequer nada é numa relação com uma rapariga jovem. O método que eu ora emprego tem todavia extraordinárias conveniências. Um homem que apareça como cavalheiro desperta suspeita e levanta |341| oposição contra si próprio; fico isento de todo este tipo de coisas. Não me vigiam, pelo contrário, antes preferem olhar-me como um homem fiável, feito para guardar uma menina jovem. O método incorre apenas num erro, é ser lento, mas, por isso, pode ser posto em prática nos indivíduos nos quais o interessante é o que se ganha, e só com vantagens.

Mas que poder rejuvenescedor não tem uma menina jovem; nem a frescura da brisa matinal, nem o murmúrio do vento, nem o frescor do mar, nem o odor do vinho, nem o seu aroma — nada no mundo tem este poder rejuvenescedor.

Tenho esperança de em breve fazer com que chegue ao ponto em que me odeia. Assumi completamente a figura de um solteirão. Não falo de outra coisa que não seja estar bem sentado, ficar confortável, ter um criado de confiança, um amigo com uma boa posição[77], com quem se pode justamente contar quando se caminha com ele de braço dado. Consiga eu fazer com que a tia abandone as considerações sobre agronomia, e então, conduzo-a para outro campo de modo a propiciar uma ocasião mais directa para a ironia. É possível rir de um solteirão, ter até alguma compaixão dele, porém, um homem jovem, que até não é desprovido de espírito, com uma tal

77 Aqui, «*Fodfæste*», termo que designa tanto um «andar firme», ou «terra firme», como «boa posição na vida».

conduta ultraja uma jovem menina; toda a significação do seu sexo, a beleza e a poesia dela são aniquiladas.

Assim passam os dias, vejo-a, mas não falo com ela, falo com a tia na sua presença. Uma noite destas, pode ocorrer-me desabafar o meu amor. Lá vou eu então embrulhado na minha capa, com o chapéu enterrado até aos olhos, até debaixo da janela dela. O seu quarto de dormir dá para o pátio, mas como a casa é de gaveto, é visível da rua. Por vezes, ela chega junto da janela por um instante, ou abre-a, olha as estrelas, desapercebida de todos, mas não daquele que ela crê ser quem menos do que todos se apercebe dela. Nessas horas nocturnas rondo por ali como um espírito, como um espírito habito o lugar onde ela mora. Esqueço então tudo, não faço quaisquer planos, quaisquer cálculos, deito fora o entendimento, dilato |342| e revigoro o meu peito com suspiros profundos, uma movimentação de que necessito para não sofrer com o que há de sistemático na minha conduta. Outros têm virtude durante o dia, e pecam de noite, eu tenho dissimulação durante o dia, de noite sou puro desejo ardente. Se ela me visse aqui, se ela pudesse olhar dentro da minha alma — se.

Se esta rapariga se entendesse a si mesma, tinha de admitir que sou homem para ela. Ela é demasiado impetuosa, de uma emotividade demasiado profunda para ser feliz no casamento; seria excessivamente pouco fazê-la cair por um sedutor puro e simples; quando ela ficar caída por mim, então, salva o interessante desse naufrágio. Em relação a mim, ela tem de fazer aquilo que os filósofos dizem com um jogo de palavras: *zu Grunde gehn*[78].

Ela está realmente farta de ouvir Edvard. Tal como sempre acontece quando se estipula limites estreitos ao interessante, então, descobre-se ainda mais. Escuta por vezes a minha conversa com a tia. Quando reparo nisso, surge então uma insinuação brilhante ao longe no horizonte vinda de

78 Em alemão no original: «ir ao fundo». Expressão usada no sentido de «arruinar-se», e, aqui, simultaneamente com conotação hegeliana, i. e., algo conseguir fundamentar-se; vd. Hegel, *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica] II, *Werke*, vol. IV, p. 156; *Jubiläums*, vol. IV, p. 634 e *Suhrkamp*, vol. VI, p. 159: *«Die erscheinende Welt hat an der wesentlichen Welt ihre negative Einheit, in der sie zu Grunde und in die sie als in ihren Grund zurückgeht»* [«O mundo fenoménico encontra no mundo da essencialidade a sua unidade negativa, no qual vai ao fundo e para o qual retorna enquanto seu fundamento»; tradução de José Miranda Justo]. Heiberg faz menção ao tópico em *Grundtræk til Philosophiens Philosophie eller den speculative Logik. Som Ledetraad ved Forelæsninger paa den kongelige militaire Høiskole* [Elementos de Filosofia ou Lógica Especulativa. Como Guia para as Conferências na Escola Real Militar], Copenhaga, Andreas Seidelin, 1832, § 74, p. 32f.



um mundo completamente diferente, para espanto tanto da tia quanto de Cordelia. A tia vê a luz, mas nada ouve, Cordelia ouve a voz, mas nada vê. No mesmo agora tudo regressa à sua ordem tranquila, a conversação entre mim e a tia progride no seu passo monótono, tal como os cavalos da mala-posta na calma da noite; a nostalgia do samovar acompanha-a. Em semelhantes instantes pode então instalar-se por vezes algum incómodo na sala de estar, especialmente em Cordelia. Não tem ninguém com quem falar ou a quem escutar. Se se virar para Edvard, corre então o perigo de que ele, no seu embaraço, dê um passo errado; se se virar para o outro lado, para a tia e para mim, a segurança que aqui domina, o martelar monótono da conversação cadenciada, diante da insegurança de Edvard, faz surgir o mais desconfortável dos contrastes. Sou muito bem capaz de compreender que, para Cordelia, tenha de parecer que a tia está como que enfeitiçada, movendo-se ela tão completamente ao ritmo do meu compasso. Também não pode tomar parte neste entretém, visto constituir um dos meios que eu também emprego para provocá-la, permitindo-me eu tratá-la cabalmente como uma criança. Não como se, por esse motivo, eu houvesse de dar-me a qualquer tipo de liberdade diante dela, longe disso, sei muito bem quão perturbador isso pode ser |343| e, em particular, importa que a sua feminilidade, por seu turno, possa erguer-se pura e bela. Tendo em conta a minha íntima relação com a tia é para mim fácil tratá-la como uma criança que não possui entendimento do mundo. Deste modo, a sua feminilidade não é ofendida, mas simplesmente neutralizada, visto que não ter informações sobre os preços do mercado não pode ofender a sua feminilidade, mas pode decerto irritá-la que tal coisa constitua o máximo que há na vida. A tia excede-se a este respeito com o meu poderoso apoio. Quase que ficou fanática, algo que pode bem agradecer-me. A única coisa que ela não aprova em mim é eu não ser coisa nenhuma. Ora eu introduzi o hábito de dizer, de cada vez que se fala de um lugar vago num emprego: «é um lugar para mim», e em seguida conversar muito seriamente com ela sobre o assunto. Cordelia repara sempre na ironia, é simplesmente isso que eu quero.

Coitado do Edvard! Que pena não se chamar Fritz. De cada vez que nas minhas cogitações me detenho na minha relação com ele, dou sempre comigo a pensar no Fritz de *Bruden*[79]. Além do mais, à semelhança do seu protótipo, Edvard é cabo na guarda civil. Para ser honesto, Edvard também

79 Fritz, um noivo que perde a sua noiva, é a personagem principal da ópera *La Fiancée* [A Noiva] de 1829, música de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), e libreto de Augustin Eugène Scribe, contando com quarenta e quatro récitas entre 1831 e 1842. A tradução para dinamarquês é de J. L. Heiberg: *Bruden* [A Noiva], *Det kongelige Theaters Repertoire* [Repertório do Teatro Real] n.º 35, Copenhaga, 1831.

é bastante entediante. Não agarra bem no assunto, e comparece aos encontros sempre aperaltado e tenso. Por amizade a ele, *unter uns gesagt*[80], vou a estes encontros tão desleixado quanto possível. Coitado do Edvard! A única coisa que quase me faz sentir mal é o facto de ele me estar tão infinitamente reconhecido que quase não sabe como há-de agradecer-me. Deixar que ele me agradeça por isto é realmente demasiado.

---

Mas porque não podeis vós ficar sossegadinhos? Que outra coisa haveis andado a fazer toda a manhã além de abanar o meu toldo, puxar pelo meu espelho reflector e pelo respectivo cordel, brincar com o fio da campainha do terceiro andar, embater nos vidros da janela, em suma, proclamar a vossa existência de todas as maneiras, como se vos pusésseis a acenar para sair fora convosco? Sim, o tempo está bastante bom, mas não sinto desejo nenhum, deixai-me ficar em casa... Zéfiros[81] traquinas e foliões, alegres rapazes, podeis ir sozinhos; achai divertimento como sempre com as jovens raparigas. Sim, eu sei que ninguém é tão entendido |344| em matéria de sedução como vós quanto a abraçar uma jovem rapariga; em vão procurará ela escapar-vos, não conseguirá desenredar-se do vosso laço — e também não quererá fazê-lo, já que vós, frescos e refrescantes, não inflamais... Ide pelo vosso caminho! Deixai-me fora disso... Então, sois da opinião que deleite nenhum tendes, não o fazeis por vossa própria causa... está bem, eu vou convosco; mas com duas condições. Eis a primeira. Em Kongens Nytorv[82] vive uma jovem rapariga, é muito linda, mas tem ao mesmo tempo o descaramento de não querer amar-me, sim, pior ainda, ama outro, e as coisas chegaram tão longe que já andam a passear de braço dado. Sei que ele vai buscá-la à uma. Ora prometei-me que os mais fortes sopradores de entre vós permanecem escondidos na vizinhança até ao instante em que ele sair com ela pela porta da rua. Nesse preciso momento em que ele virar para descer a store Kongensgade, irrompe esse destacamento, tira-lhe o chapéu da cabeça do modo mais cortês, e leva-o numa corrida constante, à sua frente, precisamente à distância de uma vara; mais rápido, não, pois seria concebível que ele voltasse para casa outra vez. Continua a acreditar que vai apanhá-lo no segundo seguinte; nem sequer lhe larga o braço. Conduzi ambos dessa maneira pela store Kongensgade, ao longo do aterro de Nørreport até Høibro-

80 Em alemão no original: «dito entre nós».
81 Zéfiro, na mitologia grega, o vento do Oeste, era o mais suave de todos os ventos, desempenhando papéis de mensageiro, de portador de situações favoráveis e de anunciador da chegada da Primavera.
82 Trata-se da praça onde se situa o Teatro Real, literalmente «Praça do Rei».



plads[83]... Quanto tempo pode decorrer até aí? penso que cerca de meia hora. À uma e meia em ponto chego eu vindo da Østergade. Ora quando aquele destacamento tiver conduzido os amantes para o meio da praça, desferi então contra eles um violento ataque, por via do qual arrebatareis igualmente o chapéu dela, despenteai-lhe os caracóis, arrancai-lhe o xaile, enquanto, no meio disto tudo, o chapéu dele sobe rejubilante no ar cada vez mais alto; em suma, produzi uma confusão, de tal modo que o respeitável público, não apenas eu, rebente a rir às gargalhadas, os cães comecem a ladrar, o guarda da torre toque o sino. Arranjai as coisas de tal modo que o chapéu dela voe até mim, que serei o felizardo que há-de devolver-lho. — Eis a segunda. A secção que vem atrás de mim obedece a todos os meus sinais, mantém-se dentro dos limites do decoro, não ofende nenhuma rapariga bonita, não consente a si mesma qualquer liberdade maior do que, debaixo de todo este gracejo, poder a sua alma infantil manter a alegria, os lábios, o sorriso, os olhos, a tranquilidade e o coração, permanecer sem angústia. Se um de vós ousar comportar-se de maneira diferente, maldito seja o vosso nome. — Ora, ide embora para a vida e para a alegria, para a juventude e para a beleza; mostrai-me o que amiúde eu vi, o que nunca me canso de ver, mostrai-me uma bela e jovem rapariga, |345| estendei diante de mim a sua beleza de tal modo que fique cada vez mais bela; examinai-a de tal modo que ela retire alegria desse exame! — — — Escolho a Bredgaden[84], porém, como sabeis, só posso dispor do meu tempo até à uma e meia. — — — Vem ali uma jovem rapariga, muito arranjada e aprumada, sim, hoje também é domingo.... Refrescai-a um bocadinho, abanicai-a com frescor, deslizai sobre ela em suaves correntes, enlaçai-a com o vosso inocente toque! Como eu pressinto o fino rubor das faces, os lábios tingem-se mais fortes, o peito soergue-se... Não é verdade, minha menina, é indescritível, não é um desfrute sumamente feliz inalar esta fresca aragem? O pequeno colarinho agita-se como uma folha. Como é sã e funda a sua respiração. O seu passo abranda, quase é levada pela suave brisa, como uma nuvem, como um sonho.... Ventai um pouco mais forte, com o sopro mais prolongado! ... Ela compõe-se: os braços cerram-se contra o peito que ela cobre com maior cuidado, não vá uma lufada ser demasiado insistente e esgueirar-se ágil e refrescante sob a leve cobertura... o seu rubor fica mais sadio, as faces tornam-se mais cheias, os olhos mais transparentes, o passo mais ritmado. Toda a tentação[85] embeleza uma

83 Praça situada junto do Palácio Christiansborg, cuja designação significa «Praça da Ponte Alta». O percurso descrito é bastante longo, partindo do centro da cidade e percorrendo as muralhas que a contornam a leste e a norte, terminando junto ao palácio.
84 Rua de Copenhaga cuja designação significa «Rua Larga».
85 Aqui, «*Anfægtelse*», termo correspondente ao alemão «*Anfechtung*». Vd. nota 29 no capítulo «*O Primeiro Amor*».

pessoa. Qualquer jovem rapariga deveria apaixonar-se pelo zéfiro, já que homem nenhum tem todavia entendimento para elevar a sua beleza como aquele que luta com ela.... O seu corpo inclina-se ligeiramente para a frente, a cabeça olha para a ponta dos pés.... Parai um pouco! É demasiado, a figura alarga-se-lhe, perde a sua bela pequenez.... Refrescai-a um pouco!.... Não é verdade, minha menina, que traz refrigério, quando se ficara com calor, sentir então estes arrepios refrescantes; poder-se-ia abrir os braços de gratidão, de alegria pela existência... Vira-se de lado... Agora um sopro rápido e vigoroso para que eu possa pressentir a beleza das formas!... Um pouco mais forte! Para que o pregueado possa cingi-la mais acentuadamente.... É demasiado! A posição torna-se feia, o andar ligeiro perturba-se... Volta-se novamente... Soprai agora para que seja posta à prova!... Basta, é demasiado! Um dos seus caracóis está caído,... ora vede lá se vos controlais! — — eis que chega um regimento inteiro a marchar:

*Die eine ist verliebt gar sehr;*
*Die andre wäre es gerne.*[86]

Sim, caminhar dando o braço esquerdo ao seu futuro cunhado é inegavelmente uma ruim ocupação na vida. Para uma rapariga é mais ou menos |346| o mesmo que para um homem ser amanuense tarefeiro... Mas um amanuense tarefeiro pode subir; além disso, tem a sua posição no escritório, está lá em oportunidades extraordinárias, não é isto o que caiu em sorte à cunhada; mas em contrapartida, o avanço dela não é assim tão lento — se ela subir e for transferida para outro escritório..... Soprai agora um pouco mais agrestes! Quando se tem um ponto firme onde se agarrar, é-se capaz de oferecer bastante resistência... O centro adianta-se com vigor, as asas não conseguiram acompanhá-lo... Ele aguenta-se bem em pé, o vento não o faz vacilar, é demasiado pesado para tal — mas também é demasiado pesado para que as asas consigam levantá-lo do chão. Ele irrompe em frente para mostrar — que tem um corpo pesado; mas quanto mais imobilizado fica, tanto mais as meninas sofrem com isso.... Minhas belas damas, oxalá vos preste serviço com um bom conselho: deixai o futuro marido e o cunhado de fora, tentai seguir sozinhas, e haveis de ver como tirar maior prazer disso.... Soprai agora um pouco mais suaves! Como eles se reviram com os golpes de vento; daqui a pouco ficam perfilados em frente um do outro na rua.... Será alguma música de dança capaz de produzir uma jovialidade

86 Em alemão no original: «Uma está completamente apaixonada; / a outra gostaria de estar»; adaptação (por mudança de género de masculino para feminino) de dois versos do poema «*Vor der Stadt*» [«Diante da cidade»] de Joseph Freiherr von Eichendorff; edição disponível para consulta do autor: J. F. v. Eichendorff, *Gedichte* [Poemas], Berlim, 1837, p. 24. Eichendorff, *Werke*, vols. I-II, Estugarda: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1953; vol. I, p. 27. Para uma análise da questão da mudança de género, vd. Purver, *Eichendorff*, pp. 19-20.



mais galhofeira? o vento, porém, não abranda, antes aumenta... Agora, ao lado um do outro, são varridos a todo o pano pela rua abaixo... Será alguma valsa capaz de arrebatar consigo uma jovem de maneira mais sedutora? o vento, porém, não cansa, antes transporta... Agora viram-se para o marido e para o cunhado... Não é verdade que um pouco de resistência é agradável, luta-se com gosto para se ficar na posse daquele que se ama; e chega-se muito certamente àquilo por que se luta, há uma providência superior que vem em auxílio do amor, vede, por isso o homem tem o vento a seu favor... Não dispus eu tudo da maneira certa!, quando se tem o vento pelas costas, pode facilmente conduzir-se a amada na frente, mas quando se tem vento contra, ocorre um agradável movimento, voa-se na direcção da amada, e as lufadas de vento fazem com que um indivíduo pareça mais sadio, mais tentador, mais sedutor, e as lufadas de vento arrefecem o fruto dos lábios, o qual prefere ser saboreado frio, porque é tão escaldante como o champanhe que escalda quando está praticamente gelado... Como eles se riem e conversam, — e o vento leva-lhes as palavras — Haverá pois, aqui e agora, alguma coisa de que se possa falar? — e voltam a rir-se e a inclinar-se com o vento, e a segurar o chapéu, e a acautelar os pés... Ora parai, para que as jovens não se impacientem, e não se zanguem connosco, ou nos receiem! — — É assim mesmo, decidida e firme, a perna direita à frente da esquerda... Como ela, intrépida e atrevida, percorre os olhos |347| pelo mundo... Se vejo bem, vai de braço dado com um deles, está noiva, portanto. Vejamos agora, minha filha, que presente recebeste tu da árvore de natal da vida[87]... Ah, sim! Parece ser realmente um noivo muito sólido. Ela está então no primeiro estádio do noivado, ama-o — é bem possível, mas afinal o seu amor esvoaça à solta, imenso e amplo, à roda dele; possui ainda a capa do amor capaz de esconder muitos[88]... Soprai ainda! ... Quando se caminha com tanto vigor, não é pois de admirar que as fitas do chapéu se retesem contra o vento, parecendo que são estas, como se asas fossem, a transportar esta leve criatura — e o seu amor — que segue também como um véu de elfos com o qual o vento brinca. Sim, quando se vê o amor dessa maneira, então, parece ser tão amplo, mas quando for envergado, quando o véu vier a ser transformado em vestido do dia-a-dia — não há sobra para muitos folhos... Ai, que Deus nos livre! Quando se teve a audácia de arriscar um passo decisivo para toda a vida, não haveria de ter-se então coragem

87 Jogo de palavras combinando a imagem da árvore da vida, no Éden (Génesis, 2:9), e a da árvore de Natal, elemento incorporado na tradição das festas natalícias na Dinamarca a partir de 1811.

88 Vd. I Pedro, 4:8: «Mas, sobretudo, tende ardente amor uns para com os outros, porque o amor cobrirá uma multidão de pecados.» Deste versículo, Kierkegaard retira os títulos dos dois discursos edificantes publicados simultaneamente com *Ou—Ou*.

para fazer frente ao vento. Quem duvida? eu não; mas nada de fogosidades, minha menininha, nada de fogosidades. O tempo é um disciplinador severo e o vento também não é ruim.... Provocai-a um pouco mais!... Para onde foi o lenço?... afinal acabastes por ficar com ele outra vez... Soltou-se uma fita do chapéu... É realmente muitíssimo embaraçoso para o futuro que está presente... Chega uma amiga que ides cumprimentar. É a primeira que vos vê estando vós noiva; é mesmo para vos mostrardes enquanto tal que estais aqui na Bredgaden e que pretendeis continuar pela lange Linie[89]. Tanto quanto sei, os recém-casados costumam ir à igreja no primeiro domingo depois da boda, ao passo que os noivos vão à lange Linie. Sim, em geral um noivado tem realmente muito em comum com a lange Linie.... Cuidado, o vento está a levar o chapéu, agarrai-o um pouco, inclinai a cabeça para baixo... É realmente uma fatalidade, mal haveis cumprimentado a amiga, não dispusestes de tranquilidade para cumprimentá-la com a superioridade no rosto que uma rapariga que está noiva deve assumir perante as que não estão.... Soprai agora um pouco mais suavemente!... Ora eis que chegam os dias bons.... como ela se encosta firmemente ao amado, adianta-se-lhe a uma distância tal que consegue virar a cabeça e olhar para ele, regozijar-se nele, na sua riqueza, na sua felicidade, na sua esperança, no seu futuro... Ó minha filha, tem-lo em demasiada conta... Ou não tem ele que me agradecer a mim e ao vento o facto de ter um aspecto tão vigoroso? E não tens tu mesmo de agradecer a mim e às suaves lufadas, que agora te sararam e levaram a tua dor para o esquecimento, |348| o facto de tu própria pareceres estar tão sã de corpo e espírito, tão langorosa, tão expectante?

Eu não quero um estudante,
Que à noite se deite a ler,
Antes um oficial quero ter,
Que de penas no chapéu ande.[90]

Vê-se prontamente em ti, minha menina, há algo no teu olhar... não, não ficas de modo algum servida com um estudante... Mas porquê justamente um oficial? Não haveria um licenciado que tivesse terminado os estudos, não haveria ele de ser capaz de fazer o mesmo?... Neste instante não posso arranjar-te nem um oficial, nem um licenciado. Em contrapartida, posso arranjar-te alguma brisa amenizadora.... Soprai agora um pouco mais!... Fizeste bem, atira o xaile de seda para trás dos ombros; caminha muito

89 Outra das ruas de Copenhaga, cujo nome significa «Rua Longa».

90 Trata-se da última estrofe de uma canção rural muito popular na Noruega; edição consultada pelo autor: *Brage og Idun, et nordisk Fjærdingaarsskrift* [Brage e Idun, Um Periódico Trimestral Nórdico], edição de Poul Frederik Barfod, vol. II, Copenhaga, 1839, p. 445.



lentamente, para que assim as faces empalideçam um pouco mais, e o brilho do olhar não se intensifique tanto... Assim. Sim, um pouco de movimentação, em especial com um tempo tão lindo como o de hoje, e um pouco de paciência, então, recebereis o oficial. — É um par que está destinado um para o outro. Que cadência no andar, que segurança em todo o seu porte, assente na confiança mútua, que *harmonia præstabilita*[91] em todos os movimentos, quanta suficiência na sua solidez. A sua postura não é leve e graciosa, não dançam um com o outro, não, há neles uma durabilidade, uma intrepidez, que desperta uma esperança indefectível, que lhes infunde mútuo respeito. Aposto que a sua intuição da vida é esta: a vida é um caminho. E também parecem estar destinados a seguir de braço dado pelas alegrias e mágoas da vida. Harmonizam-se em tal grau que a dama abdicou da exigência de caminhar por cima das lajes... Mas vós, caros zéfiros, porque tendes tanto trabalho com este par? Parece que não vale a pena fazer reparo deles. Haveria de aí haver alguma coisa especial a notar? — mas já é uma e meia, ala! para Høibroplads.

---

Quem haveria de crer que seria possível calcular tão minuciosamente no seu todo a história do desenvolvimento de uma alma. Isto mostra como Cordelia é sadia. Na verdade, ela é uma rapariga notável. Se bem que tranquila e tímida, despretensiosa, reside inconscientemente nela, afinal, uma colossal |349| exigência. — Tornou-se-me isto notório, quando a vi hoje entrar pela porta da rua. É como se a migalha de resistência que uma lufada de vento pode oferecer despertasse nela todas as forças sem que, contudo, houvesse dentro dela luta. Não é uma rapariguinha insignificante, que nos desapareça por entre os dedos, tão frágil que quase receemos que se parta em duas quando a olhamos, mas também não é uma flor ornamental cheia

91 Em latim no original: «harmonia pré-estabelecida». Referência à formulação de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) sobre o princípio da harmonia pré-estabelecida, o qual viabiliza o modo de regulação das mónadas: segundo este princípio, cada substância evolui de acordo com a sua essência e encontra-se em correspondência harmoniosa com as outras substâncias; vd. §§ 59-62, Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophische Schriften. Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal, Die Theodizee von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels* [Escritos filosóficos. Teodiceia. Ensaios sobre a Bondade de Deus, sobre a Liberdade do Homem e sobre a Origem do Mal], edição e tradução de Herbert Herring, Frankfurt am Main: Insel, 1986, vol. I-II, pp. 159-165. Edição consultada pelo autor: Herrn Gottfried Wilhelms, Freyherrn von Leibnitz, *Theodicee, das ist, Versuch von der Güte Gottes, Freyheit des Menschen, und vom Ursprunge des Bösen*, Hannover und Leipzig, Im Verlage der Försterischen Erben, 1763, pp. 169-176.

de pretensões. Sou por isso capaz, como se fosse médico, de observar com prazer todos os sintomas no historial da sua saúde.

Começo a pouco e pouco a aproximar-me dela no meu ataque, a passar a um ataque mais directo. Se eu fosse designar esta mudança na minha carta militar desta família, então, diria: girei a minha cadeira para lhe ganhar agora o flanco. Intrometo-me mais com ela, interpelo-a, arranco-lhe uma resposta. A sua alma tem paixão, impetuosidade e, sem chegar ao extremo da bizarria por via de reflexões tolas e fanfarronas, tem uma tendência para o incomum. A minha ironia sobre a palermice dos homens, e a minha chacota à sua cobardia, à sua indolência morna, cativam-na. Gosta bastante de conduzir o carro do Sol sobre o arco do céu, e de se aproximar demasiado da terra, escaldando um pouco os homens[92]. No entanto, não deposita confiança em mim; impedi até agora qualquer aproximação mesmo no aspecto espiritual. Tem de ficar fortalecida em si própria antes de eu deixar que em mim repouse. Às vezes pode muito bem parecer que era ela quem eu queria tornar confidente da minha maçonaria, mas isso também acontece apenas às vezes. É ela própria que tem de desenvolver-se; tem de sentir a elasticidade da sua alma, tem de agarrar o mundo e erguê-lo. Do progresso que faz, dão-me conta as suas réplicas e os seus olhos; neles vi uma única e só vez uma cólera de aniquilamento. Não tem de dever-me nada, pois que há-de ser livre, só há amor em liberdade, só em liberdade há recreação e eterno divertimento. Apesar de eu estar, designadamente, a planear que ela venha a afundar-se nos meus braços como se fosse uma necessidade natural, esforço-me por levá-la a gravitar na minha direcção, então, importa ao mesmo tempo fazer com que não caia como um corpo pesado, mas como espírito que gravita até outro espírito. Apesar de haver de pertencer-me, terá contudo de não ser idêntico ao não-belo, repousando ela em mim como um fardo. Nem tem de ser para |350| mim um apêndice, no aspecto físico, nem um dever, no aspecto moral. Entre nós os dois há-de apenas reinar o autêntico jogo da liberdade. Há-de para mim ser tão leve que posso levá-la no meu braço.

Cordelia quase que me mantém excessivamente ocupado. Volto a perder o meu equilíbrio, não diante dela quando ela está presente, mas quando

92 Faetonte, filho de Hélio, obteve autorização para guiar o carro do Sol, mas não conseguiu dominá-lo, e acabou por ser morto por um raio lançado por Zeus, para evitar que Faetonte e o carro desgovernado se despenhassem sobre a Terra. Edição consultada pelo autor: Nitsch, vol. II, pp. 450 e segs. Vd. igualmente Ovídio, *Metamorphoses*, vv. 1-339; edição portuguesa: Ovídio, *Metamorfoses*, tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa: Livros Cotovia, 2007, Livro II, pp. 58-67; doravante a tradução portuguesa é mencionada pelo respectivo título.



estou sozinho com ela no mais estrito sentido. Posso ter saudades suas, não de conversarmos, mas simplesmente de fazer com que a sua imagem passe por mim pairando; chego a segui-la secretamente, quando sei que ela saiu, não para ser visto, mas para ver. Numa tarde destas saímos juntos da casa dos Baxters; Edvard acompanhava-a. Na maior das pressas separei-me deles, corri para uma outra rua onde me esperava o criado. Em menos de nada mudei de roupa, e voltei a encontrá-la sem que ela o suspeitasse. Edvard estava mudo como sempre. Estou seguramente apaixonado, mas não no sentido comum, e tem de tomar-se muito cuidado com isso, há sempre consequências perigosas; e de facto só se está assim uma vez. No entanto, o deus do amor é cego[93], quando se é esperto, consegue-se bem enganá-lo. A arte reside em ser tão receptivo quanto possível em relação à impressão, saber que impressão se causa, e que impressão se obtém de cada rapariga. Dessa maneira é possível estar apaixonado por muitas ao mesmo tempo, porque se está apaixonado de maneira diferente por cada uma, em singular. Amar uma única é muito pouco; amar todas é superficialidade; conhecer-se a si próprio e amar tantas quanto for possível, fazer com que a sua alma esconda em si todos os poderes do amor[94] de modo a que cada uma receba o alimento que lhe está determinado, ao passo que a consciência capta, porém, o todo — é isso o desfrute, é isso que é viver.

**3 de Julho**

Edvard não pode propriamente ter queixas minhas. Quero muito que Cordelia fique embeiçada por ele, para que venha a provar o travo do amor simples e singelo e, por isso, venha a exceder os seus próprios limites; mas para tal é justamente preciso que Edvard não seja uma caricatura, pois, se assim for, não presta auxílio. Edvard não se limita a ser um bom partido em sentido burguês, o que aos olhos dela nada significa, uma rapariga de dezassete anos não olha para tais coisas; mas |351| Edvard tem várias estimáveis qualidades pessoais, as quais eu procuro auxiliá-lo a colocar sob a mais vantajosa das luzes. Como se fosse uma camareira de bastidores, um decorador, visto-o tão bem quanto possível, tendo em conta a prata da casa, sim, por vezes até lhe ponho em cima algum enfeite emprestado. Quando então seguimos para casa dela é-me inteiramente peculiar caminhar a seu lado. É para mim como se ele fosse meu irmão, meu filho e, contudo, ele é meu amigo, alguém da minha idade, o meu rival. Nunca poderá vir a ser-me perigoso. Por isso, quanto mais eu conseguir elevá-lo, tanto melhor será quando ele afinal vier a cair, tanto maior será a consciência que desperta

93 Eros, bem como Amor, são frequentemente representados de olhos vendados.
94 Aqui, «*Elskov*».

em Cordelia daquilo que ela despreza, tanto mais impetuoso será o pressentimento daquilo que ela deseja ardentemente. Ajudo-o a orientar-se, recomendo-o, em suma, faço tudo o que um amigo pode fazer por um amigo. Justamente para pôr a minha frieza em relevo, quase fico acalorado contra Edvard. Descrevo-o como um exaltado. Como Edvard nem sequer sabe ajudar-se a si mesmo, então, tenho de ser eu a pô-lo em destaque.

Cordelia odeia-me e tem medo de mim. De que tem uma rapariga medo? Do espírito. Porquê? Porque o espírito constitui a negação de toda a sua existência feminina. São bons meios a beleza masculina, uma essência encantadora, etc. Com eles, também é possível fazer conquistas, mas nunca pode alcançar-se um triunfo completo. Porquê? Porque se está a fazer guerra a uma rapariga na sua própria potência e, na sua própria potência, ela é afinal sempre a mais forte. Com tais meios, pode levar-se uma rapariga a enrubescer, a baixar o olhar, mas nunca é possível produzir a angústia indescritível, cativante, que torna a sua beleza interessante.

*Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,*
*et tamen aequoreas torsit amore Deas.*[95]

Cada um deve conhecer as suas forças. Mas uma coisa que amiúde me insurge é ver até aqueles que têm talentos comportarem-se de uma maneira tão trapalhona. Realmente, devia ser possível ver prontamente em qualquer rapariga que fosse vítima do amor de outro, ou melhor, do seu próprio amor, em que sentido ela fora enganada. O assassino bem treinado desfere um determinado golpe, e o polícia experiente reconhece prontamente o autor do crime, quando vê a ferida. Mas onde encontrar sedutores sistemáticos deste tipo, onde encontrar psicólogos destes? Para a maioria, seduzir uma rapariga significa seduzir |352| uma rapariga e, posto isto, ponto final; e contudo, toda uma linguagem está escondida neste pensamento.

Odeia-me — como mulher; receia-me — como uma mulher dotada; ama-me — como boa cabeça que é. Este conflito, desencadeei-o eu na sua alma em primeiro lugar. O meu orgulho, a minha obstinação, a minha fria chacota, a minha mais desapiedada ironia tentam-na, não como se houvesse ela de vir a amar-me; não, não há seguramente vestígios de tais sentimentos nela, muito menos a meu respeito. Quer rivalizar comigo. Tenta-a a altiva independência em relação aos homens, uma liberdade como a dos árabes no deserto. O meu riso e a minha particularidade neutralizam qual-

95 Em latim no original. Citação retirada de Ovídio, *Ars amandi* [Arte de Amar], livro II, vv. 123 e segs.; na tradução de C. A. André: «não era belo, mas era eloquente Ulisses, / e, no entanto, atormentou deusas do mar»; edição do autor: *Opera*, vol. I, p. 233; *Arte de Amar*, p. 58.



quer descarga erótica. Está bastante à vontade comigo e, conquanto haja alguma reserva, é mais intelectual do que feminina. Está tão longe de ver em mim um amante que nos limitamos a ser duas boas cabeças na relação um com o outro. Pega-me na mão, aperta-a na sua, ri, mostra-me uma certa atenção num puro sentido grego. Quando o ironista e o trocista já troçaram dela mais do que suficiente, sigo então aquelas instruções que se encontram nuns versos antigos: «O cavaleiro estende a sua capa tão vermelha, pedindo à bela donzela que nela se sente.»[96] Não estendo entretanto a minha capa para me sentar com ela na relva do chão, mas antes para desaparecer com ela nos ares, no voo do pensamento. Ou então, não a levo comigo, mas sento-me a cavalo de um pensamento, aceno-lhe com a mão, mando-lhe um beijo, fico invisível para ela, apenas audível no murmúrio alado das palavras, não fico, como Jeová[97], cada vez mais visível na voz, mas cada vez menos, porque quanto mais falo mais alto subo. Ela quer então partir comigo no voo audaz dos pensamentos. Dura todavia apenas um único instante, no momento seguinte estou frio e seco.

Há diversos tipos de rubor feminino. Há o intenso rubor cor de tijolo. É o rubor do qual os romancistas têm sempre uma grande provisão, quando fazem com que as suas heroínas enrubesçam *über und über*[98]. Há o rubor delicado; é a aurora do espírito. Numa rapariga jovem, é impagável. O rubor passageiro a seguir a uma ideia feliz é belo no homem, mais belo |353| no rapaz, gracioso na mulher. É o brilho do relâmpago, os coriscos do espírito. É mais belo no rapaz, e gracioso na rapariga, porque se mostra na sua condição virginal e, por isso, tem igualmente a modéstia da surpresa. Quanto mais velho se fica, tanto mais este rubor desaparece.

Por vezes, leio alguma coisa em voz alta para Cordelia, na generalidade, coisas muito indiferentes. Como é costume, Edvard tem de servir de pretexto[99]; chamei-lhe a atenção, designadamente, para o facto de haver um meio muito bom para estabelecer um relacionamento com uma rapariga: emprestar-lhe livros. Também ele ganhou consideravelmente por esta via, pois ela ficou-lhe muito reconhecida por isso. Quem mais ganha sou eu, pois determino a escolha dos livros, continuando a ficar de fora. Tenho aqui

96 Trata-se presumivelmente de uma combinação de versos retirados de lengalengas infantis: *«Munken gaar i Enge»* [«O Monge Vai para o Prado»], e *«Skjøn Ridder han drager sit røde Guldbaand»* [«O Belo Cavaleiro Que Arrasta a Sua Faixa Dourada»]; vd. Ewald Tang Kristensen, *Danske Børnerim, Remser og Lege* [Versos Infantis, Rimas e Brincadeiras], Copenhaga, 1898, n.º 2214, p. 296.

97 Quando Jeová fala com Samuel; vd. I Samuel, 3:1-18.

98 Em alemão no original: «uma vez atrás da outra».

99 No original, *«holde Lyset for een»*, em sentido literal, «segurar a luz para alguém» e, em sentido figurado, «servir de pretexto para alguém intervir».

uma arena livre para as minhas observações. Como ele não é nada entendido em literatura, posso dar a Edvard os livros que eu quiser, posso arriscar o que quiser, seja qual for o extremo. Ora quando de tarde me reúno a ela, levo comigo o livro na mão, como se fosse por acaso, folheio-o um pouco, leio em meia-voz, elogio Edvard pela sua atenção. Ontem à tarde, quis certificar-me da elasticidade da alma dela através de um experimento. Estava indeciso em saber se havia de deixar que Edvard lhe emprestasse *Gedichte* de Schiller, para que eu desse casualmente com a canção de Tekla[100], que haveria de ser lida em voz alta, ou *Gedichte* de Bürger[101]. Escolhi este último, especialmente porque o seu *Lenore* é um pouco exagerado, por muito belo que aliás seja. Abri no *Lenore*, li o poema alto com todo o *pathos* que me foi possível. Cordelia comoveu-se, costurava com uma precipitação, como se fosse ela quem Vilhelm vinha buscar. Parei; a tia tinha ouvido sem uma participação especial; não tinha medo nem de Vilhelms vivos nem de mortos[102] e, além disso, também não domina bem o alemão; mas em contrapartida sentiu-se muito bem na sua pele, quando lhe mostrei o belo exemplar encadernado e comecei a conversar com ela sobre o ofício de encadernador. A minha intenção era aniquilar em Cordelia a impressão do patético no mesmo instante em que tinha sido despertada. Ela sentiu-se um pouco angustiada, mas era para mim distinto que esta angústia não produzia nela um efeito tentador, mas antes *unheimlich*[103].

|354| Os meus olhos repousaram hoje sobre ela pela primeira vez. Dizem que o sono pode tornar as pálpebras tão pesadas que elas se fecham; talvez este olhar pudesse causar uma coisa parecida. Fecham-se-lhe os olhos e todavia agitam-se nela obscuros poderes. Não vê que a olho; sente-o, sente-o por todo o corpo. Os olhos fecham-se, e é noite; mas dentro dela é dia claro.

Edvard tem de ir embora. Caminha na extremidade limite; espero a cada instante que ele se lhe dirija para fazer uma declaração de amor. Não há ninguém que possa saber isso melhor do que eu, que sou seu confidente e o mantenho zelosamente nesta exaltação, para que ele possa produzir ainda um maior efeito sobre Cordelia. Fazer com que ele chegue a confessar o seu amor é todavia demasiado arriscado. Sei bem que ele vai receber um não,

100 Em alemão no original: «Poemas», uma das muitas colectâneas de poemas de Friedrich Schiller. No poema «*Thekla, Eine Geisterstimme*» [«Thekla, uma voz do espírito»], a personagem da trilogia *Wallenstein* fala agora enquanto espírito, retomando alguns pontos do enredo da trilogia.

101 Vd. nota 93 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

102 Vilhelm (adaptação para língua dinamarquesa do nome Wilhelm), na balada de Bürger, é o amante de Lenore que ela acredita ter falecido; certa noite, a morte vem buscar Lenore, assumindo a figura humana do seu amado.

103 Em alemão no original: «inquietante».



mas a história não acaba aí. Ele vai de certeza levar isso muito a peito, o que talvez comova e agite Cordelia. Embora nesse caso eu não necessite de temer o pior, que ela houvesse de voltar atrás, é possível que o orgulho da sua alma saísse todavia prejudicado por via desta pura compaixão. Se tal coisa acontecer, então, o meu propósito para com Edvard falha redondamente.

A minha relação com Cordelia começa a tomar um curso dramático. Algo tem de acontecer, seja lá o que for, não posso continuar a conduzir-me como um mero observador, sem deixar passar o instante. É necessário que tenha de ser surpreendida; mas quem quiser surpreendê-la terá de estar no seu posto. Aquilo que, em comum, surpreenderia talvez não surtisse efeito nela. Tem de ser propriamente surpreendida de molde a que aquilo que no primeiro momento quase constitui o motivo da sua surpresa seja algo de inteiramente comum. Tem de mostrar-se progressivamente que, no entanto, algo de surpreendente se encontra aí implícito. Esta continua pois a ser a lei do interessante, e de novo a lei para todos os meus movimentos no que diz respeito a Cordelia. Quando se sabe cabalmente surpreender, tem-se sempre o jogo ganho; suspende-se por um instante a energia da visada, faz-se com que lhe seja impossível ter acção, e isto, quer se empregue o incomum ou o comum como meio. Ainda recordo, com uma certa auto-satisfação, um atrevido ensaio junto de uma dama de |355| uma ilustre família. Há algum tempo que baldadamente me escondia sorrateiro à sua volta, buscando um contacto interessante, quando a encontrei na rua a meio do dia. Tinha a certeza de que ela não me conhecia, nem sabia que eu era aqui da cidade. Caminhava sozinha. Ultrapassei-a rapidamente de modo a ir ao seu encontro cara a cara. Desviei-me para que ela pudesse continuar a pisar as lajes. Nesse momento, lancei-lhe um olhar nostálgico, creio que até tinha uma lágrima no olho. Tirei o chapéu. Ela parou. Com uma voz emocionada e um olhar sonhador, disse-lhe: «Não vos encolerizeis, gentil menina, é tão notória uma parecença entre os vossos traços e um ser a quem eu o amo com toda a minha alma, mas que vive distante de mim, que me perdoareis a minha estranha conduta.» Quis crer que eu era um exaltado, e uma rapariga jovem até gosta de um pouco de exaltação, especialmente se ao mesmo tempo sentir a sua superioridade retribuindo com um sorriso. Muito bem, sorriu, e é indescritível como lhe assentava bem. Com uma condescendência nobre, cumprimentou-me e sorriu. Retomou o seu caminho, segui ao seu lado não mais do que dois passos. Alguns dias mais tarde encontrei-a, permiti-me cumprimentá-la. Riu-se para mim.... A paciência é mesmo uma virtude preciosa, e quem ri por último ri melhor.

Podia pensar-se em diferentes meios para surpreender Cordelia. Eu podia tentar levantar uma tempestade erótica capaz de arrancar árvores pela

raiz. Assim auxiliado, poderia, se possível, tentar desligá-la do chão, desligá-la do contexto histórico; nesta agitação, poderia procurar fazer sair a sua paixão por meio de encontros secretos. Não era inconcebível de ser realizado. Podia levar-se uma rapariga com a paixão dela a fazer fosse o que fosse. Não estaria entrementes certo do ponto de vista estético. Não gosto de vertigens, e esse estado só é recomendável quando tem de lidar-se com raparigas que possam ganhar um reflexo poético tão-somente dessa maneira. Além disso, acaba por perder-se o desfrute propriamente dito, pois excessiva confusão também prejudica. No caso dela, iria comprometer por completo o seu efeito. Com alguns goles teria conseguido sorver aquilo de que há muito tempo eu podia ter-me aproveitado e, o que é deveras pior, o que eu com moderação poderia ter desfrutado de uma maneira mais rica e farta. Cordelia não será desfrutada com exaltação. Talvez a surpreendesse [356] num primeiro instante, se assim me conduzisse, mas depressa ficaria saciada, precisamente porque essa surpresa estaria excessivamente próxima da sua alma intrépida.

Um noivado puro e simples continua a ser o melhor de todos os meios, o mais apropriado. Talvez ela viesse a acreditar ainda menos nos seus ouvidos, se me ouvisse fazer-lhe uma prosaica declaração de amor, idem, quando lhe pedisse a mão e, ainda menos, se escutasse o calor da minha eloquência, sorvesse a minha venenosa poção inebriante, ouvisse o seu coração bater com a ideia de um rapto.

O que há de maldito, num noivado, continua a ser sempre o ético nele contido. O ético é tão entediante na ciência quanto na vida. Que diferença, sob o céu da estética tudo é leve, belo, passageiro! Quando chega a ética, tudo se torna duro, angular, infinitamente *langweilig*[104]. No mais rigoroso sentido, um noivado não tem entretanto realidade ética[105], tal como um casamento, o qual só tem validade *ex consensu gentium*[106]. Esta equivocidade pode servir-me de muito. O ético aí contido é justamente o suficiente para que Cordelia, a seu tempo, obtenha a impressão de que está a exceder os limites do universal; o ético nele contido não é tão sério que eu possa temer um abalo mais preocupante. Sempre tive um certo respeito pelo ético. Nunca ofereci promessas de casamento a qualquer rapariga, nem mesmo por descuido, e, conquanto pudesse parecer que o fizera, não passava de um mero movimento fingido. Hei-de gerir as coisas de molde a ser ela a anular o comprometimento. O meu orgulho de cavalheiro despreza fazer promessas. Sinto desprezo quando um juiz alicia um criminoso a confessar com a promessa de liberdade. Semelhante juiz renuncia à sua força e ao seu

104 Em alemão no original: «maçador».
105 Aqui, «*Realitet*». Vd. acima notas 68 e 69.
106 Em latim no original: «por consenso universal».



talento. Na minha prática, acresce ainda a circunstância de eu nada desejar que não seja uma oferta da liberdade, no mais rigoroso dos sentidos. Que sejam os maus sedutores a utilizar tais meios. E que alcançam eles também? Aquele que não souber assediar uma jovem a ponto de ela perder totalmente de vista aquilo que se quer que ela não entreveja, aquele que não souber inventar-se poeticamente para ligar-se[107] a uma rapariga a ponto de ser dela que tudo emana de acordo com o que ele pretende, é e continuará a ser um trapalhão; nunca hei-de invejar-lhe o desfrute. Semelhante homem é e será sempre um trapalhão, um sedutor, o que de modo algum me podem chamar. Eu sou um estético, um erótico, que apreendeu a essência e o fulcro do amor, que acredita no amor e conhece os respectivos fundamentos, e reservo apenas para mim a opinião privada de que todas as histórias de amor duram [357] no máximo meio ano, e de que qualquer relação acaba assim que se gozou o derradeiro. Sei tudo isso, e sei também que o supremo desfrute que é possível imaginar é ser amado, ser amado acima de tudo o que há no mundo. Inventar-se poeticamente para se ligar a uma rapariga é uma arte, inventar-se poeticamente para se desligar de uma rapariga é uma obra-prima. Entretanto, este último depende essencialmente do primeiro.

Havia uma outra maneira possível. Podia dispor tudo de modo a que ela ficasse noiva de Edvard. Tornava-me amigo da casa. Edvard confiaria em mim incondicionalmente, era deveras a mim que ele devia efectivamente a sua felicidade. Ficaria então a ganhar e estaria mais escondido. Não serve. Ela não pode ficar noiva de Edvard, sem ser rebaixada, de uma maneira ou de outra. Além disso, a minha relação com ela tornar-se-ia mais maliciosa do que interessante. O infinito prosaísmo que se encerra num noivado é justamente o painel de ressonância para o interessante.

Tudo se torna mais significativo em casa das Wahl. Assinala-se distintamente que uma vida escondida se agita sob as formas do quotidiano, e que essa vida terá em breve de ser proclamada numa correspondente revelação. A casa das Wahl prepara-se para um noivado. Quem fosse um mero observador exterior iria talvez pensar que se formara um par, a tia e eu. O que

107 No original «*at digte sig ind i en Pige*», em antítese com «*at digte sig ud af en Pige*», adiante, e no parágrafo conclusivo de «Diário do Sedutor». O verbo dinamarquês «*digte*» — à semelhança do alemão «*dichten*» — significa «poetar», ou seja, «compor um poema», «compor uma obra literária, ainda que em prosa», e, por extensão, «criar algo que não existe», porventura «inventar»; tem paralelo com o grego «*poiein*», que primitivamente significa «fazer» e, por extensão, «criar», «criar um poema»; nesta medida, ao longo da presente tradução escolheram-se termos e expressões que envolvam a raiz do termo «poesia», com variantes de acordo com o contexto, sendo os dois casos aqui apontados os que estão traduzidos por uma perífrase porventura mais elaborada, mas menos fiel à concisão original.

não poderia realizar-se com um casamento destes, em prol da expansão dos conhecimentos de agronomia numa futura geração! Passaria assim a ser tio de Cordelia. Sou amigo da liberdade de pensamento, e pensamento algum é tão absurdo que eu não tenha deveras coragem para agarrar-me a ele. Cordelia teme uma declaração de amor da parte de Edvard, Edvard tem esperança de que tal decida tudo. Ora disso pode ele também ter a certeza. Entretanto, para o poupar às desagradáveis consequências de um tal passo, vou ver se lhe ganho avanço. Ora eu tenho esperança de demiti-lo em breve, estorva-me realmente o caminho. Foi isso mesmo que senti hoje. Se ele não tivesse um ar tão sonhador e tão ébrio de amor[108] que seria possível recear que ele se erguesse repentinamente como um sonâmbulo, e confessasse a toda a comunidade o seu amor com uma intuição tão objectiva que nem sequer se aproxima de Cordelia! Trespassei-o hoje com o olhar. Tal como um elefante segura uma coisa na tromba, também eu o segurei com os olhos, a todo o comprimento, [358] e atirei-o para trás. Embora tenha permanecido sentado, creio que teve uma reacção correspondente em todo o corpo.

Cordelia não está tão segura em relação a mim como já antes esteve. Aproximava-se sempre de mim com uma segurança feminina, agora vacila um pouco. Não que isso signifique entretanto grande coisa, e não me seria difícil voltar a pôr tudo no mesmo pé. Não quero isso, porém. Só mais uma exploração ainda, e então, o noivado. Não deve haver aí dificuldade nenhuma. Cordelia diz que sim, na sua surpresa, a tia diz um ámen vindo do coração. Ficaria fora de si com a alegria de ter por genro um agrónomo destes! Genro! como ficamos todos unha com carne, quando se arrisca entrar por este campo. Não me torno propriamente seu genro, mas apenas seu sobrinho, ou melhor, *volante deo*[109], nenhuma das duas coisas.

**Dia 23**

Colhi hoje o fruto de um rumor posto por mim a circular de que estaria apaixonado por uma rapariga. Com a ajuda de Edvard chegou também aos ouvidos de Cordelia. Está curiosa, dá-me atenção, não ousa todavia interrogar-me; e contudo, para ela não é irrelevante obter a certeza, em parte, porque lhe parece inacreditável e, em parte, porque quase veria nisso um antecedente em relação a si própria, pois que se um trocista tão frio como eu se apaixona, também ela poderia muito bem apaixonar-se sem necessitar de ter vergonha. Trouxe hoje o assunto à colação. Creio ser ho-

108 Aqui, «*Elskovsdrukken*».
109 Em latim no original: «se Deus quiser».



mem para contar uma história sem que se lhe perca o sal, idem, para que também não surja prematuramente. Manter *in suspenso* os que escutam a minha história, assegurar-me através de pequenos movimentos de natureza episódica de que desfecho eles desejariam que ela tomasse, enganá-los no decorrer do relato, é esta a minha volúpia; empregar anfibologias para que os ouvintes entendam uma coisa naquilo que é dito, e subitamente reparem que as palavras também podem ser entendidas de outra maneira, é esta a minha arte. Quando se quer ter a oportunidade certa para empreender observações numa dada direcção, deve sempre tomar-se a palavra. Numa conversa, o visado é capaz de esgueirar-se melhor e, através de perguntas e respostas, consegue [359] esconder melhor a impressão causada pelas palavras. Com solene seriedade, comecei o meu discurso à tia: «Hei-de atribuir à bondade dos meus amigos ou à maldade dos meus inimigos, e quem não tem tanto de uns como de outros em demasia?» Aqui, a tia fez um comentário que eu ajudei o mais que pude a prolongar de modo a manter Cordelia, que escutava, numa tensão que ela não podia anular, pois era com a tia que eu falava, e a minha disposição era solene. Prossegui: «Ou hei-de atribuir ao acaso, a *generatio æquivoca*[110] de um rumor» (Cordelia não entendeu manifestamente estas palavras, deixaram-na simplesmente confusa, tanto mais que eu as acentuei com uma falsa ênfase, dizendo-as com uma expressão marota, como se aí estivesse o fulcro) «que eu, habituado como estou a viver escondido no mundo, me tenha tornado objecto de falação, andando a afirmar-se que estou apaixonado?»; Cordelia sentia manifestamente a falta da minha interpretação, e continuei: «Aos meus amigos, visto que, afinal, apaixonar-se tem sempre de ser considerado como uma grande felicidade (ela ficou estupefacta), aos meus inimigos, visto que, afinal, terá sempre de ser considerado como muitíssimo ridículo ter-me essa felicidade cabido em sorte» (movimento na direcção oposta), «ou ao acaso, visto que não há o menor fundamento para tal; ou *generatio æquivoca* do rumor, visto que tudo pode muito bem ter surgido dos impensados tratos a si impostos por uma cabeça oca.» Com curiosidade feminina, a tia apressou-se a tentar saber quem seria essa dama da qual, de bom grado, me haviam feito noivo. Qualquer pergunta nessa direcção foi afastada. Toda a história causou uma tal impressão em Cordelia que quase estou em crer que as acções de Edvard subiram alguns pontos.

Aproxima-se o instante decisivo. Podia dirigir-me à tia e pedir por escrito a mão de Cordelia. Com efeito, é este o procedimento ordinário em assuntos do coração, como se, para o coração, fosse mais natural escrever do que falar. O que entretanto haveria de determinar que eu fizesse tal escolha

110 Em latim no original: «por geração espontânea».

é exactamente aquilo que tem de filistino. Se escolher esta via, terei de passar sem a surpresa que lhe é própria, e não quero abdicar disso. — Se eu tivesse um amigo, talvez ele me dissesse: «Já ponderaste bem no passo muitíssimo sério que estás a dar, um passo que é decisivo para todo o resto da tua vida e para a felicidade de outro ser.» Tem-se esta vantagem, quando se tem um amigo. Eu |360| não tenho amigo nenhum; deixarei por decidir se isso é uma vantagem, ao invés, considero ser uma vantagem absoluta estar livre do seu conselho. Aliás, seguramente que pensei e repensei todo este assunto na mais estrita significação da palavra.

Pela minha parte, não há agora qualquer impedimento para o noivado. Portanto, ando a fazer de pretendente, e quem haveria de ver-me a fazer isto. Em breve a minha pessoa há-de ser vista de um ponto de vista mais elevado. Cesso de ser pessoa e torno-me — partido; sim, um bom partido, dirá a tia. Quem mais mal-estar me causa é a tia, pois ela ama-me com um puro e franco amor agronómico, ela adora-me quase como um ideal seu.

Ora eu já fiz muitas declarações de amor na minha vida e, contudo, de nada me vale aqui toda a minha experiência, pois esta declaração tem de ser feita de uma maneira muitíssimo própria. Tenho presumivelmente de inculcar em mim mesmo que é tudo um mero movimento fingido. Pratiquei diversos passos para ver em que direcção se conseguiria tomar uma melhor posição. Tornar erótico o instante seria dúbio, visto que poderia antecipar o que mais tarde acontecerá, e desenrolando-se progressivamente; torná-lo muito sério é perigoso; para uma rapariga, um momento destes tem tanta significação que toda a sua alma pode ficar nele fixada, à semelhança de um moribundo no seu último desejo; revesti-lo de cordialidade, de um baixo-cómico, não ficaria em harmonia com a máscara que até aqui utilizei, nem com a nova máscara que tenciono adoptar e usar; torná-lo espirituoso e irónico é demasiado arriscado. Se isto se constituísse para mim, tal como para a generalidade das pessoas diante de tal oportunidade, se, para mim, o assunto principal fosse conseguir arrancar o pequeno «sim», fazia-se com uma perna às costas. Para mim é certamente de importância, mas não de absoluta importância, visto que apesar de agora eu já ter escolhido esta jovem para mim, apesar de eu ter posto nela muita atenção, e mesmo todo o meu interesse, havia, porém, condições sob as quais eu nunca aceitaria o seu «sim». Para mim, nem sequer se trata de possuir a rapariga em sentido exterior, mas antes de a desfrutar artisticamente. Por isso, o início tem de ser tão artístico quanto possível. O início tem de pairar suspenso tanto quanto possível, tem de ser uma omnipossibilidade. Se desde logo ela vir em mim um impostor, então, entende-me mal, pois em sentido comum não sou impostor nenhum; se ela vir em mim um amante fiel, então, também me entende mal. Importa que nesta cena a sua alma |361| fique tão pouco



determinada quanto possível. Num momento destes, a alma de uma rapariga é tão profética como a de um moribundo[111], o que tem de ser evitado. Minha estimável Cordelia! Engano-te por algo de belo, mas não pode ser de outra maneira, e hei-de dar-te toda a recompensa de que for capaz. Toda a cena tem de ser mantida de uma maneira tão insignificante quanto possível, para que ela, quando tiver dado o seu «sim», não seja capaz de dar a mínima informação sobre o que pode esconder-se nesta relação. Essa possibilidade infinita é precisamente o interessante. Se ela for capaz de prever alguma coisa, então, terei tido uma conduta errada, e toda a relação perderá em significação. Que ela venha a dizer «sim» porque me ama é impensável, pois ela não me ama de todo. O melhor será eu conseguir transformar o noivado, transformar uma acção em um acontecimento, algo que ela faz em algo que lhe acontece, acerca do qual ela tenha de dizer: «Sabe Deus como isto realmente aconteceu.»

**Dia 31**

Hoje escrevi uma carta de amor para um terceiro. É sempre uma grande alegria para mim. Em primeiro lugar, é sempre muitíssimo interessante supormo-nos na situação de maneira tão vívida e, contudo, com toda a comodidade possível. Encho o cachimbo, escuto a relação dos factos, apresentam-me cartas das partes em questão. Para mim, é sempre objecto importante de estudo o modo como uma rapariga escreve. Ele senta-se a ler a carta dela em voz alta, perdida e estupidamente apaixonado, enquanto é interrompido pelos meus comentários lacónicos: ela sabe escrever bem, tem sentimentos, gosto, prudência, de certeza que já antes esteve apaixonada, etc. Em segundo lugar, o que estou a fazer é uma boa acção. Ajudo um parzinho de jovens a ficar juntos; e ajustamos contas. Por cada casal feliz, escolho uma vítima para mim; faço duas pessoas felizes, e, no máximo, uma infeliz. Sou probo e honesto, nunca enganei ninguém que em mim se confiasse. Acaba por haver sempre alguma brincadeira, ora bem, são os custos legais. E porque desfruto eu de tanta confiança? Porque sei latim e tenho estudos, ou porque sempre guardei para mim as minhas historietas. Ou não mereço eu esta confiança? Eu até nunca sou abusador.
|362|

111 Provável alusão às últimas palavras de Sócrates, *Apologia de Sócrates*, 39c. Vd. Platão, *Apologia de Sócrates. Críton*, introdução, versão do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1984, p. 45.

**2 de Agosto**

Chegara o instante. Tinha visto a tia de relance na rua, portanto, eu sabia que ela não estava em casa. Edvard estava na alfândega. Havia pois toda a probabilidade de Cordelia estar sozinha em casa. E assim foi. Estava sentada à mesa da costura ocupada com um trabalho. Muito raramente havia eu visitado a família de manhã, por isso, ficou um pouco perturbada por me ver. A situação esteve perto de tornar-se demasiado emotiva. Não teria sido por culpa sua, pois recompôs-se com bastante facilidade, mas antes minha, visto que apesar da minha couraça causara-me uma impressão invulgarmente forte. Como era grácil naquele vestido de percal às riscas azuis, simples, de trazer por casa, com uma rosa ao peito acabada de apanhar — uma rosa acabada de apanhar, não, a própria rapariga era uma flor acabada de apanhar, tão fresca e acabada de abrir; e quem saberá onde passa as noites uma jovem rapariga, penso que no país das ilusões, de onde regressa todas as manhãs, e daí a sua frescura juvenil. Tinha um ar tão jovem e todavia tão amadurecido, como se a natureza, qual mãe terna e farta, só nesse instante a tivesse largado da mão. Era como se eu fosse testemunha dessa cena de despedida, vi como aquela mãe extremosa a abraçava ainda uma vez na despedida, ouvi-a dizer: «Ora vai pelo mundo, minha filha, fiz tudo por ti, toma este beijo, como um selo nos teus lábios, é um selo que guarda o santuário, ninguém o poderá romper, se tu própria não o quiseres, mas quando chegar o homem certo, tu própria então o entenderás.» E imprimiu-lhe um beijo nos lábios, um beijo que coisa alguma tirou, como tira um beijo humano, mas um beijo divino que tudo dá, que dá à rapariga o poder do beijo. Prodigiosa natureza, como és profunda e enigmática, ao homem dás a palavra e à rapariga a eloquência do beijo! Tinha nos lábios este beijo e, na fronte, a despedida, e no olhar, a alegre saudação; por isso, tinha este ar ao mesmo tempo tão caseiro, já que era a menina da casa, mas tão alheada, pois não conhecia o mundo, mas tão-somente a mãe querida que velava por ela, invisível. Era realmente grácil, jovem como uma criança e, contudo, ornada com a nobre dignidade virginal que inspira veneração. — Não obstante, depressa fiquei outra vez despido de paixão e, solenemente emudecido como é costume ficar-se, quando se quer produzir o efeito de que algo de significativo acontece de uma maneira que faz com que venha a significar nada. Depois de uns comentários banais, aproximei-me um pouco mais dela, [363] e apresentei a minha petição. Um homem que fale como um livro é extremamente entediante de escutar; entretanto, às vezes vem muito a propósito falar assim. Um livro tem, a saber, a notável qualidade de poder ser interpretado seja lá como for. Esta qualidade passa também para o discurso do indivíduo quando se fala como um livro. Mantive-me totalmente sóbrio dentro das fórmulas usuais. É inegável que ficou surpreendida, tal como eu esperara. Para mim, é difícil encontrar os termos com que descrevê-la. Tinha



um ar multíplice, sim, mais ou menos como o comentário ao meu livro, ainda não publicado, mas anunciado, um comentário que contém a possibilidade de qualquer interpretação. Uma palavra, e ela ter-se-ia rido de mim, uma palavra, e ela ter-se-ia comovido, uma palavra, e ela ter-me-ia evitado; mas nenhuma palavra aflorou aos meus lábios, permaneci solenemente emudecido, e segui rigorosamente o ritual. — «Ela conhecia-me há tão pouco tempo», meu Deus, dificuldades destas só se encontram nos estreitos caminhos do noivado, e não nas floridas veredas do amor[112].

É bastante estranho. Quando alguns dias atrás eu ponderava o assunto, sentia-me suficientemente preparado e tinha a certeza de que, no instante da surpresa, ela iria dizer «sim». Vê-se então para que servem todos os preparativos, o assunto não chegou a ter desfecho, pois ela não disse «sim», nem «não»; remeteu antes para a tia. Devia ter previsto isto. Tenho realmente a felicidade comigo, já que este resultado foi ainda melhor.

A tia dá o seu consentimento, nunca alimentei sequer a mais remota dúvida. Cordelia segue o conselho dela. Quanto ao meu noivado, não vou gabar-me de que seja poético, é grandemente filistino e burguês de todas as maneiras. A rapariga não sabe se há-de dizer «sim», ou «não»; a tia diz «sim», a rapariga também diz «sim», eu fico com a rapariga, ela fica comigo — e eis que começa a história.

**Dia 3**

Ora então estou noivo; e Cordelia também está noiva, e isto é mais ou menos tudo aquilo que ela sabe em relação ao assunto. Se ela tivesse uma amiga com quem pudesse falar sinceramente, então, decerto que lhe diria: [364] «O que tudo isto significa é coisa que realmente não compreendo. Há nele qualquer coisa que me arrasta até si, mas não consigo conceber o que é, tem um estranho poder sobre mim, mas amá-lo, não, não o amo, e talvez nunca venha a amá-lo; em contrapartida, acho que suportaria muito bem viver com ele e, por isso, também seria muito feliz com ele, pois seguramente não será muito exigente, quando se for meramente persistente com ele.» Minha querida Cordelia! talvez ele exija mais e, em compensação, menos persistência. — Entre todas as coisas risíveis, um noivado é afinal a mais risível de todas elas. No casamento há até sentido, apesar de esse sentido me trazer desconforto. Um noivado é uma invenção puramente humana e não confere de todo honra ao seu inventor. Não é nem uma coisa, nem outra, e está em relação com o amor[113], tal como a da fita que pende

112 Aqui, «*Elskov*».
113 Nova ocorrência de «*Elskov*».

das costas do bedel está em relação com a beca do professor. Sou agora membro desta honorável sociedade. Não deixa de ter significação, pois que, tal como diz Trop, só sendo-se artista se adquire o direito de julgar outros artistas[114]. E não será também um noivo um artista de Dyrehaugen[115]?

Edvard está fora de si, de exasperação. Deixou crescer a barba e pendurou o fato preto, o que quer dizer muito. Quer falar com Cordelia, quer descrever-lhe a minha manha. Seria uma cena chocante: Edvard, com a barba por fazer, desleixado no vestir, a falar alto com Cordelia. Desde que não me deixe mal visto com a sua longa barba. Tento em vão chamá-lo à razão, explico-lhe que é a tia quem criou condições para este partido, que Cordelia talvez nutra por ele sentimentos, que eu estarei disposto a recuar, se ele puder ficar com ela. Vacila, por um instante, sem saber se há-de aparar a barba de outra maneira, ou comprar um fato preto novo, no instante seguinte, cobre-me de injúrias. Faço tudo para manter as boas aparências diante dele. Por maior que seja a sua cólera comigo, tenho a certeza de que não dá um passo sem me consultar; não se esquece do quanto ganhou por me ter tido como mentor. E porque haveria eu de lhe arrancar esta última esperança, porque haveria eu de romper com ele? é bom homem, quem sabe o que poderá com o tempo acontecer.

[365] Ora o que tenho a fazer é, por um lado, pôr tudo em ordem de modo a fazer com que o noivado se anule, para que assim possa assegurar-me de uma relação com Cordelia mais bela e mais significativa; e, por outro, utilizar o tempo tão bem quanto possível para me deliciar com todo o encanto, toda a amabilidade com que a natureza tão abundantemente a apetrechou, deliciar-me com isso, embora dentro dos limites e da circunspecção que impedem que se antecipe alguma coisa. Quando a tiver levado a aprender o que é amar, e que sou eu quem ela ama, então, o noivado rompe-se como uma forma imperfeita, e ela pertence-me. Há outros que ficam noivos quando chegam a este ponto, e têm então boas perspectivas de um entediante casamento para toda a eternidade. Isso é lá com eles.

Tudo está ainda *in statu quo*; mas dificilmente poderá haver um noivo mais feliz do que eu, um avarento, que tenha encontrado uma moeda de ouro, mais bem-aventurado do que eu. Estou inebriado com a ideia de que

114 Vd. J. L. Heiberg, *Recensenten og Dyret* [O Recenseador e a Besta], Acto V, *Skuespil*, vol. III, p. 210.
115 Os artistas que actuavam na tapada de Dyrehaugen eram conhecidos pelo virtuosismo das suas actuações.



ela está em meu poder. Uma feminilidade pura e inocente, translúcida como o mar e todavia profunda como ele, sem pressentimento do que é o amor[116]! Ora ela há-de aprender o que é afinal o amor enquanto poder. Como uma filha de um rei que é elevada do pó até ao trono do pai, assim há-de ela ser instalada no reino ao qual pertence. E isso acontecerá por meu intermédio; e, na medida em que aprender a amar, aprenderá a amar-me; ao desenvolver regras, desdobra-se progressivamente o paradigma, e esse paradigma sou eu. Na medida em que sentir no amor toda a sua significação, serve-se dela para me amar, e quando pressentir que foi comigo que a aprendeu, irá amar-me duplamente. O pensamento da minha alegria apodera-se de mim a ponto de eu quase perder a prudência.

A sua alma não está volatizada ou distendida pelas indeterminadas emoções do amor, algo que leva muitas jovens a nunca chegarem a amar, diga-se, de uma maneira determinada, enérgica, total. Têm na sua consciência uma imagem nebulosa e indeterminada do que deve ser o ideal, através da qual o objecto real é testado. Destas meias-medidas produz-se uma coisa de que nos podemos servir cristãmente pelo mundo fora. — Ora, à medida que o amor desperta na sua alma, entrevejo-o, escuto como sai dela através de todas as vozes do amor. Asseguro-me da forma que tomou nela, e moldo-me eu mesmo à sua semelhança; e [366] como já estou incluído de modo imediato na história, o amor percorre-lhe o coração, acabo por voltar assim ao seu encontro pelo exterior, de uma maneira tão ilusória quanto for possível. Uma rapariga afinal só ama uma vez.

Ora, eis-me na legítima posse de Cordelia; recebi o consentimento e a bênção da tia, e as felicitações dos amigos e parentes; decerto que irá durar. Portanto, as dificuldades da guerra estão agora passadas, começam agora as bênçãos da paz. Mas que idiotice! Como se a bênção da tia e as felicitações dos amigos fossem capazes de colocar-me na posse de Cordelia em sentido mais profundo; como se o amor contivesse uma tal oposição entre tempo de guerra e tempo de paz e como se, desde que exista, não se fizesse anunciar preferencialmente no combate, apesar de as armas serem diferentes. A diferença consiste propriamente em combater-se *cominus* ou *eminus*[117]. Quanto mais na relação amorosa[118] se tiver combatido *eminus*, tanto mais pesaroso se torna, visto que tanto mais insignificante se torna a luta de mãos. É próprio da luta de mãos

116 Única ocorrência neste e no parágrafo seguinte de «*Kjærlighed*», correspondendo assim todas as outras ocorrências de «amor» a «*Elskov*», até à próxima ocorrência de «*Kjærlighed*», assinalada na nota 128.
117 Em latim no original, respectivamente, «de perto» e «à distância».
118 Aqui, «*Kjærlighedsforhold*».

haver um aperto de mão, um toque no pé, algo que, como é sabido, Ovídio recomenda tanto quanto profunda e zelosamente censura, para não falar de um beijo, de um abraço[119]. Aquele que combater *eminus*, na generalidade, só tem o olho para confiar; e contudo, se for artista, saberá utilizar esta arma com tal virtuosismo que quase alcança o mesmo[120]. Só precisa de deixar que o olho repouse numa rapariga com uma ternura desultória, que actua como se ele lhe tivesse tocado casualmente; será capaz de agarrá-la com o olho com tanta firmeza como se a tivesse presa nos seus braços. Torna-se entretanto um erro, ou uma infelicidade, lutar-se *eminus* durante demasiado tempo, dado que semelhante luta é sempre uma figuração, e não o desfrute. Quando se luta *cominus*, só então tudo adquire a sua verdadeira significação. Quando no amor[121] não há luta, então, está terminado. É como se eu nem nunca tivesse lutado *eminus*, e não estou de todo no fim, mas antes no princípio, estou a apresentar armas. Estou na posse dela, é verdade, designadamente, em sentido jurídico e muito burguês; mas, para mim, isso não tem qualquer implicação, tenho ideias muito mais puras. É minha noiva, é verdade, mas se eu daí concluísse que ela me ama, seria então uma desilusão, visto que ela não ama de modo algum. Estou na sua legítima posse e, contudo, não estou na posse dela, tal como |367| muito bem poderia estar na posse de uma rapariga sem que estivesse na legítima posse dela.

119 Vd. Ovídio, *Amores*, livro I, vv. 4, 16, 35-46; na tradução de Carlos Ascenso André, respectivamente, v. 4: «[Cupido soltou uma gargalhada] / diz-se e surripiou-lhe um pé»; vv. 15-16: «Quando ele tomar lugar sobre o leito, tu, de rosto recatado, / hás-de ir tomar lugar ao lado dele; às escondidas, toca o meu pé»; e vv. 35-46: «E não consintas que em teus ombros poisem os seus braços indignos, / nem deponhas a tua fronte delicada em tão agreste peito, / nem permitam as carícias de seus dedos o teu pescoço ou os teus seios. / Beijos, acima de tudo, é o que em caso algum lhe hás-de dar; se lhe deres beijos, assumirei às claras que sou teu amante / e direi: "são meus"; e deitar-te-ei a mão. / Isto, porém, é o que eu posso ver; mas o que os panos da mesa tão bem ocultam, / isso há-de ser a causa da minha cegueira e do meu medo. / Não achegues a tua perna à perna dele, nem as coxas se colem uma à outra, / nem juntes o teu pé delicado ao seu pé agreste. / Muitas coisas receio, pobre de mim, porque muitas coisas eu fiz, quase sem conto! / Eis que me deixo atormentar pelo medo do meu próprio exemplo», in Ovídio, *Amores*, tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André, Lisboa: Livros Cotovia, 2006, pp. 37-38; *Opera*, vol. I, p. 148.
120 Vd. *A Repetição*, SV1, vol. III, p. 224, SKS, vol. 4, p. 56; tradução portuguesa, p. 94.
121 Aqui, e nas duas ocorrências imediatas, «*Elskov*».



*Auf heimlich erröthender Wange*
*Leuchtet des Herzens Glühn.*[122]

Está sentada no sofá junto da mesa de chá; e eu estou numa cadeira a seu lado. Este posicionamento tem um lado confidencial e, por seu turno, um decoro que afasta. Do posicionamento, acaba sempre por depender imensa coisa, diga-se, para quem tiver olho para isso. O amor tem muitas posições, esta é a primeira. Como a natureza de facto apetrechou esta rapariga de uma maneira soberana! As suas formas puras e suaves, a sua inocência profundamente feminina, os seus olhos claros — Tudo me inebria. — Saudei-a. Veio ao meu encontro alegre como de costume, embora um pouco embaraçada, um pouco insegura, o noivado tem mesmo de tornar a nossa relação um tanto diferente, mas como, ela não sabe; pega-me na mão, mas não com um sorriso como é habitual. Respondo a este cumprimento pressionando-lhe ligeiramente a mão, quase imperceptivelmente; fui gentil e amistoso, sem todavia ser erótico. — Está sentada no sofá junto da mesa de chá; e eu estou numa cadeira a seu lado. Uma solenidade transfigurada percorre a situação, uma doce luz matinal. Está calada, nada interrompe a quietude. O meu olho desliza docemente sobre ela, sem ser cúpido, seria na verdade preciso descaramento para tal. Um fino rubor passageiro, como uma nuvem sobre os campos, envolve-a, subindo e descendo. O que significa este rubor? Será amor, anseio, esperança, temor, já que a cor do coração é o vermelho? De modo nenhum. Espanta-se, surpreende-se — mas não comigo; teria excessivamente pouco a oferecer-lhe; surpreende-se, não consigo mesma, mas dentro de si mesma; transforma-se em si mesma. Este instante exige quietude, por isso, nenhuma reflexão há-de perturbar essa quietude, nenhum barulho da paixão há-de interrompê-la. É como se eu não estivesse presente e, não obstante, a minha presença efectiva é a condição da sua surpresa contemplativa. O meu ser está em harmonia com o dela. Neste estado, presta-se culto e adoração a uma jovem, à semelhança do que se faz a alguns deuses, em silêncio.

|368| Que felicidade ter eu então a casa do meu tio. Se eu quisesse incutir num jovem aversão pelo tabaco, levá-lo-ia a qualquer uma das salas de fumo na *Regensen*[123]; se eu desejar incutir numa jovem aversão por estar noiva, então, necessito simplesmente de conduzi-la até aqui. Tal como a associação dos alfaiates é frequentada exclusivamente por alfaiates, tam-

122 Em alemão no original: «Sobre a face secretamente ruborizada / brilha a incandescência do coração.» Versos identificados como pertencendo a Frínico, poeta trágico que viveu entre os séculos VI e V a. C., em *Des Aischylos Werke* [Obras de Ésquilo], tradução de Johann Gustav Droysen, Berlim, 1832, p. 298.
123 Trata-se da mais antiga residência para estudantes na Universidade de Copenhaga.

bém esta casa é frequentada exclusivamente por noivos. É uma companhia pavorosa para nela se cair, e não posso levar a mal que Cordelia se impaciente. Quando estamos reunidos *en masse*, creio eu que chegamos a ser dez pares, sem contar com os batalhões anexados que descem à capital em ocasiões solenes. Nós, os noivos, podíamos então desfrutar realmente as alegrias do noivado. Encontro-me com Cordelia na praça de armas para lhe causar aversão por essas palpabilidades apaixonadas, esses enrabichados grosseirismos de artesãos[124]. Ouve-se um ruído sem cessar, toda a tarde *durch*[125], como se alguém andasse por ali com um mata-moscas — é o beijo dos amantes. Nesta casa fica-se na posse de um estimável denodo; nem sequer se procura um recanto, não! sentamo-nos sentado a uma grande mesa redonda. Eu também faço de conta que trato Cordelia da mesma maneira. Para tal fim, tenho de exercer violência em alto grau contra mim mesmo. Seria realmente revoltante que eu me permitisse ultrajar a sua profunda feminilidade deste modo. Lançaria sobre mim censuras muito mais severas por esse motivo do que se eu a enganasse. Posso acima de tudo garantir um tratamento perfeitamente estético a qualquer rapariga que a mim se queira confiar; só que acaba com ela a ser enganada; mas isso também faz parte da minha estética, já que ou a rapariga engana o homem, ou o homem engana a rapariga. Seria bastante interessante se fosse possível arranjar algum velho rato de biblioteca para inventariar se nos contos de fadas, lendas, baladas e mitologias é mais frequente ser a rapariga quem é infiel, ou se é o homem.

Não me arrependo do tempo que Cordelia me custa, embora ela me custe muito. Cada encontro exige amiúde longos preparativos. Experiencio com ela o vir à existência[126] do seu amor[127]. Eu próprio quase chego a estar ali invisível, quando estou visivelmente sentado ao lado dela. Tal como quando uma dança, que é realmente para ser dançada a dois, é dançada apenas por um, assim me comporto eu com ela. Sou designadamente o outro dançarino, mas invisível. Ela move-se como em sonhos e, |369| contudo, está a dançar com outro; e esse outro sou eu, o qual fica invisível desde que eu esteja ali visível, e fica visível desde que eu seja invisível. Os movimentos exigem um outro; ela inclina-se para ele, estende-lhe a mão, foge, volta a aproximar-se. Pego-lhe na mão, completo-lhe o pensamento, o qual está todavia completo em si mesmo. Move-se na própria melodia da

124 *De forelskede Haandværksfolks* [Os Artesãos Apaixonados], Copenhaga, 1781, é o título da tradução de Lars Knudsen para dinamarquês da peça de Carlo Goldoni (1707--1793), *L'amore artigiano* [O Amor Artesanal], de 1761.

125 Em alemão no original, nesta acepção: «durante».

126 Aqui, «*Tilblivelse*». Vd. nota 24 no capítulo «Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical».

127 Aqui, e na ocorrência seguinte, «*Elskov*».



sua alma; limito-me a ser a ocasião para ela se mover. Não sou erótico, o que iria simplesmente despertá-la, sou flexível, ágil, impessoal, quase como uma disposição.

De que falam em geral os casais de noivos? Tanto quanto sei, estão muito atarefados a arranjar modo de ficarem reciprocamente enredados no entediante encadeamento das respectivas famílias. Não é de admirar que o erótico desapareça. Se não se souber fazer do amor o absoluto, e fazer com que, em comparação com ele, todo o resto da história desapareça, então, nunca se haveria de enveredar pelo caminho do amor, se bem que se possa casar dez vezes. Se eu tenho uma tia que se chama Mariane, um tio que se chama Christopher, um pai que é major, etc., etc., todo este tipo de coisas públicas nada tem que ver com os mistérios do amor[128]. Sim, até a própria vida passada de cada indivíduo também não tem. Na generalidade, uma jovem não tem nada de maior para contar a este respeito e, se tiver, então, talvez houvesse de valer a pena ouvi-la, porém, em regra, não valeria a pena amá-la. Eu, pela minha pessoa, não ando à procura de histórias, já são bem suficientes as que eu tenho; procuro a imediaticidade. O que é eterno no amor é os indivíduos virem à existência um para o outro só no instante do amor.

Tem de despertar-se nela um pouco de confiança, ou melhor, uma dúvida tem de ser afastada. Não me conto justamente entre o número de amantes que se amam um ao outro por respeito, que casam um com o outro por respeito, têm filhos um do outro por respeito; mas sei todavia muito bem que o amor exige de quem se constituir como seu objecto, em especial enquanto não se acciona o movimento da paixão, que não seja obstáculo estético ao que é moral. Neste aspecto, o amor possui a sua própria dialéctica. Na medida em que a minha relação com Edvard, do ponto de vista da moral, é assim muito mais digna de repreensão do que a minha conduta com a tia, também para mim se tornaria muito mais fácil explicar a Cordelia aquela |370| em vez de esta. É certo que ela nada exteriorizou, mas achei todavia que era melhor explicar-lhe a necessidade de ter actuado daquela maneira. A precaução de que usei lisonjeia o seu orgulho, a discrição com que tratei de tudo prende-lhe a atenção. Podia bem parecer que com isto eu já estava a denunciar excessivamente uma formação erótica, que entro em contradição comigo mesmo, quando mais tarde for compelido a insinuar que nunca antes havia amado; isso, porém, nada conta. Não tenho medo de entrar em contradição comigo mesmo, se ela simplesmente não reparar nisso, e alcanço o que pretendo. Que sejam os doutos disputadores a toma-

128 A partir desta ocorrência de «*Kjærlighed*», o termo «amor» corresponde sempre no original a «*Elskov*», até à próxima ocorrência de «*Kjærlighed*», assinalada na nota 134.

rem para si a glória de evitar qualquer contradição; a vida de uma jovem é demasiado rica para que nela não venha a haver contradição, fazendo, portanto, com que a contradição seja necessária.

Ela é orgulhosa e, ao mesmo tempo, não tem propriamente qualquer ideia do erótico. Ora enquanto ela se submete a mim até determinado grau, se bem que em sentido espiritual, é admissível pensar que, quando o erótico começar a impor-se, lhe venha à cabeça virar o seu orgulho contra mim. De acordo com tudo aquilo que sou capaz de observar, ela está confusa em relação à significação específica da feminilidade. Por isso, foi fácil fazer com que o seu orgulho se erguesse contra Edvard. Este orgulho era entretanto completamente excêntrico, porque ela não tinha qualquer representação do amor. Tendo-a, então, obterá logo o seu verdadeiro orgulho; mas um resto daquele orgulho excêntrico poderia facilmente sobrevir. Seria pensável que viesse então a virar-se contra mim. Apesar de não se arrepender de ter dado consentimento ao noivado, então, facilmente verá afinal que o obtive por um preço bastante bom; verá que, do seu lado, o começo não saiu bem. Tenha ela esse vislumbre, terá ousadia para me afrontar. Pois que assim seja. Ficarei com a certeza de quão profunda é a sua emoção.

---

Muito bem. Já vejo muito ao fundo da rua essa encantadora cabecinha encaracolada que se debruça o mais possível da janela para fora. É o terceiro dia em que tal observo... Uma jovem rapariga não fica seguramente à janela por nada, terá presumivelmente um bom motivo... [371] Mas peço-vos, por Deus, que não vos debruceis tanto da janela, aposto que estais apoiada na travessa da cadeira, posso deduzir pela posição. Pensai no quão terrível será cairdes de cabeça para baixo, não para cima de mim, pois até mais ver mantenho-me fora deste assunto, mas para cima dele, sim, dele, sim, porque tem mesmo de haver um «ele»... Não, que vejo eu, eis que vem lá ao longe no meio da rua o meu amigo, o licenciado Hansen. Há algo de incomum no seu porte, algo de inabitual nesta expedição, se eu julgo bem, vem em cima das asas do anseio. Será que ele tem entrada nesta casa? e eu sem o saber... Haveis sumido, minha linda menina; sou capaz de pensar que fostes abrir a porta para ir recebê-lo... Vinde cá outra vez, ele nem há-de sequer entrar em casa... «Como sereis vós a sabê-lo?» Posso contudo assegurar-vos... foi ele que o disse. Se a carruagem que ia a passar não tivesse feito tanto barulho, poderíeis ter sido vós a ouvi-lo. Disse-lhe completamente *en passant*: «Vais entrar?» Respondeu-me com um claro «não»... Ora podeis dizer-lhe adeus, pois eu e o licenciado vamos agora passear. Ele está embaraçado, e quem está embaraçado gosta de ser conversador. Ora fala-lhe do lugar de pastor que ele procura... Adeus, minha linda menina, ora vamos lá a caminho da alfândega. Quando lá tivermos chegado, dir-lhe-ei então: «Raios, mas não é que me desviaste do meu caminho, eu havia de ter ido para a Vestergade.» — Vede, estamos aqui outra vez. Mas que fidelidade, ela ainda está à janela. Uma rapariga destas tem de fazer um homem feliz... E porque faço eu tudo isto, perguntais vós. Porque sou um homem ignóbil, que tem alegria em provocar os outros. De modo nenhum. Faço-o por desvelo para convosco, estimável menina. Em primeiro lugar. Haveis esperado pelo licenciado, ansiado por ele e, assim, ele fica duplamente belo, quando chega. Em segundo lugar. Ora quando o licenciado entrar porta adentro, então, dirá assim: «Quase que tínhamos sido descobertos, não é que o maldito homem estava à porta, quando eu queria visitar-te? Mas fui esperto, enrolei-o numa longa algaravia sobre a posição que eu procuro, andei com ele por aqui e por ali, levei-o até à alfândega; juro que ele não deu por nada.» E o quê? Bem, ainda o tendes mais em conta do que anteriormente, pois haveis sempre estado em crer que ele tinha uma maneira excepcional de pensar, mas que ele foi esperto... sim, podeis agora ver por vós mesmo. E deveis agradecê-lo a mim — — — Mas ainda me ocorre uma coisa. O vosso noivado ainda nem pode sequer ter sido proclamado, caso contrário [372] eu teria de sabê-lo. A rapariga é linda e apetecível de olhar; mas é jovem. Talvez o seu descortino não tenha ainda amadurecido. Não seria pensável que fosse dar um passo muito sério de ânimo leve. Tem de ser impedido; tenho de falar com ela. Devo-lhe isso, pois é seguramente uma rapariga muito estimável. Devo-o ao licenciado, pois é meu amigo e, nessa medida, devo-o também a ela, pois é a futura do meu amigo. Devo-o à família, pois trata-se seguramente de uma família muito respeitável. Devo-o a toda a humanidade, pois é uma boa acção. A toda a humanidade! Que grande pensamento, que exercício enaltecedor, agir em nome de toda a humanidade, estar na posse dos plenos poderes de uma procuração geral. — Rumo a Cordelia, porém. Posso sempre fazer uso da disposição, e realmente comoveu-me o lindo anseio da jovem.

---

Portanto, começa agora a primeira guerra com Cordelia, na qual eu fujo em retirada, ensinando-a assim a triunfar enquanto me persegue. Fujo continuamente para trás, e neste movimento às arrecuas ensino-a a reconhecer em mim todos os poderes do amor, os seus pensamentos intranquilos, a sua paixão, o que são o anseio e a esperança, e a expectativa impaciente. Enquanto assim me configuro diante dela, tudo isto se desenvolve nela em correspondência. É um cortejo triunfal, aquele no qual eu a conduzo, e eu mesmo sou tanto aquele que louva em ditirambos a sua vitória como aquele

que mostra o caminho. Ela arranjará coragem para acreditar no amor, para acreditar que é um poder eterno, quando vir o domínio do amor sobre mim, quando vir os meus movimentos. Acreditará em mim, por um lado, porque conto com a minha arte, por outro, porque há verdade no fundamento daquilo que eu faço. Se não fosse este o caso, ela não acreditaria então em mim. Com cada um dos meus movimentos, ela torna-se cada vez mais forte; o amor desperta-lhe na alma, é investida da sua significação como mulher. — Até agora não me declarei, dito no sentido mais burguês do termo; faço-o agora, declaro-me declarando-a livre[129], só assim hei-de amá-la. Ela não tem de pressentir que a mim o deve, pois dessa maneira perde a confiança em si mesma. Quando ela então se sentir livre, tão livre que quase fica tentada a querer romper comigo, começa então a segunda batalha. Ora ela possui força e paixão e, para mim, a batalha possui significação, sejam lá quais forem as consequências do instante. Suponhamos que se deixa atordoar |373| pelo orgulho, suponhamos que rompe comigo; ora bem! a liberdade é dela, mas há-de todavia pertencer-me. Que um noivado houvesse de amarrá-la é uma idiotice, só quero possuí-la na sua liberdade. Ela que me abandone, não obstante, a segunda batalha começará, e nessa segunda batalha é tão seguro ser eu a vencer quanto foi uma desilusão ter ela vencido a primeira. Quanto maior for a plenitude de forças nela reunidas, tanto mais interessante para mim é. A primeira guerra é a guerra da libertação, e é um jogo; a segunda é a guerra da conquista, e é de vida ou de morte.

Amo Cordelia? sim! sinceramente? sim! fielmente? sim! — em sentido estético e, contudo, decerto que contém em si alguma significação. De que serviria a esta rapariga cair nas mãos de um aselha de um marido fiel? o que seria então dela? Nada. Dizem que é preciso mais do que um pouco de honestidade para alguém se desenvencilhar no mundo; eu digo que, para amar uma rapariga destas, é preciso mais do que um pouco de honestidade. Esse mais, tenho-o eu — é falsidade. E, contudo, amo-a fielmente. Vigio-me a mim mesmo com rigor e contenção para que tudo quanto nela está se desenvolva, para que toda a rica natureza divina nela contida possa chegar a desdobrar-se. Sou um dos poucos que pode fazê-lo, ela é uma das poucas com aptidão para tal; não estamos bem um para o outro?

---

Será pecado meu, em vez de olhar para o padre, ter eu os olhos pregados no lindo lencinho bordado que segurais na mão? Será pecado vosso quando

129 Em dinamarquês, «*at frie*» significa «pedir a mão», «declarar-se», mas também «libertar», «tornar livre».



assim o segurais?.. Tem um nome no canto... Chamai-vos Charlotte Hahn.. É tão sedutor chegar a saber o nome de uma dama desta maneira tão casual. É como se houvesse um espírito serviçal que misteriosamente me levasse ao vosso conhecimento... Ou não será casual que o lenço estivesse precisamente dobrado de tal modo que eu conseguisse ver o nome?... Estais emocionada, enxugais uma lágrima nos olhos... O lenço pende de novo solto... Torna-se para vós notório que olho para vós e não para o padre. Olhais agora o lenço, e reparais que denunciou o vosso nome... Trata-se deveras de um assunto muitíssimo inocente, é fácil acabar por saber o nome de uma jovem... |374| Porque há-de ser o lenço a pagar, porque há-de ele ser amachucado? porque vos encolerizais contra ele? porque vos encolerizais contra mim? Escutai o que diz o padre: «Que ninguém faça cair alguém em tentação; também aquele que o faz sem o saber, também ele tem responsabilidade, também ele fica em culpa para com o outro, e só poderá saldá-la com redobrada boa vontade»..... Diz agora o ámen; será que lá fora, à porta da igreja, ousareis deixar que o lenço esvoace solto ao vento.... ou haveis ficado com medo de mim, daquilo que então eu fiz?.. fiz mais do que aquilo que sois capaz de perdoar, mais do que ousais recordar — para perdoar.

---

Torna-se necessário um duplo movimento[130] na relação com Cordelia. Se continuasse a limitar-me a fugir da sua superioridade, era bem possível que o erótico se tornasse nela demasiado *dissolut* e frouxo, até que a feminilidade mais profunda pudesse hipostasiar-se. Não estaria em condições de opor resistência, quando começasse a segunda batalha. Bem pode deixar-se embalar até à vitória, mas também é isso que fará; mas, por outro lado, tem de ser continuamente despertada. Quando então lhe parecer, por um instante, que a sua vitória como que lhe é novamente arrancada, há-de aprender a querer mantê-la segura. Nesta contenda amadurece a sua feminilidade. Eu poderia empregar a conversa para inflamar, cartas para esfriar, ou proceder inversamente. De qualquer maneira, a última alternativa é a preferível. Desfruto assim os seus instantes mais excessivos. Quando tiver recebido uma epístola, quando o doce veneno desta lhe tiver passado para o sangue, bastará uma palavra para fazer com que o amor irrompa. No instante seguinte, a ironia e o gelo deixam-na em dúvida, mas não tanto que não continue ainda a sentir o seu triunfo, a senti-lo aumentado com a recepção da epístola seguinte. Em cartas, a ironia também não se deixa utilizar tão adequadamente, sem que se corra o perigo de ela não a entender. Só por

130 A natureza dupla de um movimento é igualmente usada para caracterizar o movimento do cavaleiro da fé em *Temor e Tremor*.

lampejos pode a exaltação ser utilizada em conversa. Em pessoa, a minha presença física impedirá o êxtase. Quando eu apenas estou presente numa carta, é-lhe mais fácil suportar-me, confunde-me até certo ponto com um ser universal que vive no seu amor. Numa carta, também é possível ser mais desenvolto, numa carta posso muitíssimo bem lançar-me a seus pés, etc., algo que me faria parecer um galimatias se o fizesse pessoalmente, e a ilusão perder-se-ia. Nela, a contradição contida nestes |375| movimentos irá fazer surgir e desenvolver o amor, fortalecê-lo e consolidá-lo, numa palavra, tentá-lo. —

Estas epístolas não têm todavia de assumir um colorido fortemente erótico excessivamente cedo. Será melhor que tenham um cunho universal no começo, que contenham um único sinal, que afastem uma única dúvida. Oportunamente, podem também referir a vantagem trazida por um noivado, tendo em conta que se pode manter os outros afastados recorrendo a mistificações. Quanto às imperfeições que de resto um noivado tem, não lhe faltará ocasião para nelas atentar. Em casa do meu tio, tenho uma caricatura que deixo ficar sempre do meu lado. Ela não é capaz de produzir o erótico íntimo sem o meu auxílio. Quando lho negar e deixar que essa caricatura a atormente, então, há-de ficar suficientemente enfadada por estar noiva, sem que possa propriamente dizer que sou eu quem fez com que se enfadasse disso.

Uma cartinha dar-lhe-á hoje um sinal de como estão as coisas no seu íntimo, na medida em que descrevo o meu estado de alma. Este é o método certo; e eu tenho método. E posso agradecê-lo a vós, queridas meninas, a quem eu anteriormente amei. A vós devo eu esta afinação da minha alma que me permite ser para Cordelia aquilo que eu desejo. Lembro-vos com gratidão, honra vos seja dada, pois hei-de sempre admitir que uma jovem é uma mestra nata, com quem se pode aprender, se outra coisa não for, então, como enganá-la, já que isso se aprende melhor com as próprias raparigas; por mais anos que eu tenha, nunca me hei-de esquecer de que um homem só está acabado quando está tão velho que não consegue aprender mais nada com uma rapariga jovem.

* *

**Minha Cordelia!**

Dizes que nunca me imaginaste assim, mas eu também não tinha imaginado que poderia ficar assim. Será que agora a mudança está em ti? porque cabe aqui pensar que não fui propriamente eu a modificar-me, mas antes o olho com que me vês a modificar-se; ou será que está em mim? Está em mim, porque te amo; está em ti, porque é a ti que eu amo. À luz quieta e fria do entendimento, eu observava |376| tudo, orgulhoso e impassível,



nada me horrorizava, mesmo que o espírito me tivesse batido à porta, teria segurado no candelabro para a abrir[131]. Mas repara, não foi a fantasmas que eu abri a porta, não foi a figuras pálidas e exauridas, foi a ti, minha Cordelia, foi à vida e à juventude, e à saúde e à beleza, que vieram ao meu encontro. O meu braço estremece, não consigo manter a luz quieta, recuo fugindo de ti, e não consigo deixar de fixar os olhos em ti, não consigo deixar de desejar que pudesse segurar a luz quietamente[132]. Estou mudado; mas para quê, como, em que consiste esta mudança? Não sei, não sei acrescentar qualquer determinação mais exacta, não sei empregar qualquer predicado mais rico do que este, quando numa maneira infinitamente enigmática digo de mim mesmo: mudaram-me[133].

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

O amor ama o segredo — um noivado é uma manifestação; o amor ama o silêncio — um noivado é um comunicado; o amor ama o sussurro — um noivado é um anúncio de viva voz; e contudo, um noivado, por via das artes da minha Cordelia, constituirá precisamente um meio excelente para enganar os inimigos. Numa noite escura não há nada mais perigoso para os outros navios do que pendurar uma lanterna no lado de fora, é mais enganosa do que a escuridão.

*Teu, Johannes.*

* *

Está sentada no sofá junto da mesa de chá, comigo sentado a seu lado; segura-me no braço, a cabeça repousa no meu ombro, pesam-lhe os muitos pensamentos. Está tão próxima e, contudo, ainda distante de mim, entrega-se e, contudo, não me pertence. Ainda se dá uma resistência, mas não está reflectida subjectivamente, é a resistência universal da feminilidade, pois que a essência da mulher é uma entrega, cuja forma é resistência. — Está

131 Alusão à cena final de *Don Giovanni*, Acto II, cena 14, quando o protagonista se dirige à porta para receber a estátua que assim comparece para cear com Don Juan. *Kruse*, Acto II, p. 19, pp. 122-123.
132 Vd. acima nota 99.
133 Vd. *A Repetição*, SV1, vol. III, p. 139, SKS, vol. 4, p. 39; tradução portuguesa, p. 55.

sentada no sofá junto da mesa de chá, comigo sentado a seu lado. Palpita-lhe o coração, embora sem paixão, o seio move-se, embora não em desassossego, por vezes muda de cor, embora com suaves transições. É isto amor[134]? De modo nenhum. Ela escuta, |377| entende. Escuta as palavras que ficam, entende-as, escuta um discurso de um outro, entende-o como se fosse propriamente seu; escuta uma voz de um outro, na medida em que ressoa dentro dela, entende este eco como se fosse a sua própria voz que se manifesta para si e para um outro.

Que coisa estou eu a fazer? a deslumbrá-la? De modo nenhum; também de nada me serviria. A roubar-lhe o coração? De modo nenhum, também prefiro que a jovem que eu hei-de amar conserve o coração. Que coisa estou eu então a fazer? Concebo para mim um coração à semelhança do seu. Um artista pinta a sua amada, é para ele agora uma alegria, um escultor dá-lhe forma. É o que eu também faço, mas em sentido espiritual. Ela não conhece a imagem que eu possuo e reside propriamente nisso a minha falsificação. Apoderei-me dela em completo segredo e, nesse sentido, roubei-lhe o coração, tal como se diz que Rebeca roubou o coração de Labão, quando de uma maneira sub-reptícia lhe retirou as divindades do lar[135].

A ambiência e o enquadramento têm afinal uma grande influência num indivíduo, são coisas daquelas que mais firme e profundamente ficam gravadas na memória, ou melhor, em toda a alma e, por isso, também não são esquecidas. Por mais anos que eu viesse a ter, para mim, continuaria a ser sempre uma impossibilidade pensar em Cordelia numa qualquer outra ambiência que não fosse esta pequena sala. Quando eu aí chego para visitá-la, em geral, a criada faz-me entrar pela porta do salão; ela própria dirige-se então para lá vinda do seu quarto e, enquanto eu abro a porta do salão para entrar na sala de estar, ela abre a outra porta; de tal modo que os nossos olhos se encontram desde logo no umbral. A salinha de estar é pequena, acolhedora, está quase na transição para ser um gabinete. Apesar de eu já a

134 Aqui, «*Kjærlighed*».

135 Lapso do autor; não se trata de Rebeca, mas sim de Raquel. Vd. Livro do Génesis, 31:26: «Então disse Labão a Jacob: Que fizeste, que te esquivaste de mim, e levaste as minhas filhas como cativas pela espada?» Nas sucessivas traduções da Bíblia para dinamarquês, até 1931, a ideia de «esquivar», «enganar», era traduzida literalmente do hebraico, como «roubar o coração», i. e., «roubar o entendimento», já que era no coração que residia o entendimento: «*Da sagde Laban til Jakob: Hvad har du gjort, at du har stjaalet mit Hjerte og bortført mine Døtre, som vare de fangne med Sværd?*», ou seja, «Disse então Jacob a Labão: o que fizeste, roubaste o meu coração e levaste as minhas filhas, que foram tomadas pela espada?»



ter visto de perspectivas muito diferentes, vê-la do sofá continua a ser para mim a mais querida de todas. Ela está ali sentada ao meu lado, à frente, uma mesa de chá redonda, sobre a qual se estende uma toalha de mesa ricamente drapeada. Em cima da mesa está um candeeiro, em forma de flor, que se ergue possante e carnuda para suster a sua coroa, da qual pende um quebra-luz de papel finamente recortado, tão leve que não consegue imobilizar-se. A forma do candeeiro recorda a natureza do Oriente, |378| e os movimentos do quebra-luz, os ventos suaves daquelas paragens. O chão está oculto sob um tapete, tecido numa espécie de vime, um trabalho que prontamente denuncia a sua proveniência estrangeira. Em instantes particulares, deixo que o candeeiro seja a ideia condutora na minha paisagem. Fico ali sentado com ela, estendido no chão debaixo da flor do candeeiro. Noutras alturas, deixo que o tapete de vime faça surgir a representação de um barco, de uma cabina de oficial — navegamos então no meio do grande oceano. Como estamos sentados longe da janela, observamos de uma maneira imediata o imenso horizonte do céu. Também isto acrescenta à ilusão. Quando fico ali sentado ao lado dela, deixo então que estas coisas se mostrem como uma imagem que corre sobre a realidade tão velozmente quanto a morte passa por cima da nossa cova[136]. — A ambiência é sempre de grande importância, em particular devido à recordação. Qualquer relação erótica tem de ser integralmente vivida de tal modo que um indivíduo produza facilmente uma imagem que possua toda a beleza dessa relação. Para que isso possa dar-se, a ambiência tem de ser tida em especial atenção. Se não se puder encontrar uma ambiência como é seu desejo, tem de produzir-se uma. Para Cordelia e o seu amor, esta ambiência é inteiramente apropriada. Ao invés, quão diferente é a imagem que a mim se mostra quando penso na minha pequena *Emilie* e, contudo, como não seria esta, por seu torno, uma ambiência adequada? Não consigo imaginá-la, ou melhor, só quero recordá-la na salinha do jardim de inverno. As portas estavam abertas, um pequeno jardim em frente da casa limitava a vista, obrigando o olho a embater nele, a parar antes de atrevidamente seguir o carreiro que desaparecia na distância. Emilie era grácil, mas mais insignificante do que Cordelia. A ambiência estava pois calculada para tal. O olho mantinha-se rente ao chão, não irrompendo ousada e impacientemente, repousando no primeiro plano diminuto; o próprio carreiro, embora se perdesse romanticamente na distância, produzia todavia maior efeito, de tal modo que o olhar percorria as faixas de terra que à frente se estendiam, regressando de novo para voltar a percorrer a mesma faixa. A sala era contígua ao nível do solo. A ambiência em torno de Cordelia não terá de possuir um primeiro plano, mas antes a infinita ousadia do

136 A expressão «*døden gik over min grav*» denota um estremecimento súbito e inesperado; vd. Molbech, p. 308.

horizonte. Não terá de estar contígua ao solo, mas antes pairar, não tem de andar, mas antes voar, não de lá para cá, mas eternamente para lá.

Quando se está noivo, então, tem-se o justificado proveito de ser iniciado nas palermices dos noivos. Há alguns dias apareceu-me o licenciado Hansen |379| com a jovem rapariga estimável de quem tinha ficado noivo. Confiou-me que ela era grácil, eu já o sabia, confiou-me que era muito jovem, também já o sabia, confiou-me por fim que tinha sido precisamente por isso que a escolhera, para ser ele próprio a formá-la de acordo com o seu ideal que sempre lhe pairara na ideia. Meu Deus, mas que licenciado tão patego — e que rapariga tão sadia, viçosa e animosa. Ora eu sou um praticante já bastante velho e, contudo, nunca me aproximo de uma rapariga que não seja como de uma *venerabile* da natureza, aprendendo primeiro com ela. Conquanto eu possa ter alguma influência formadora sobre ela, consiste cada vez mais em ensinar-lhe aquilo que por seu turno aprendi com ela.

A alma dela tem de emocionar-se e ser agitada em todas as direcções possíveis, porém, não parcialmente através de rajadas, mas totalmente. Ela tem de descobrir o infinito, experienciar o infinito como aquilo que mais próximo está de um homem. Tem de descobri-lo, não pelo caminho do pensamento, que é para ela um desvio, mas na fantasia, que é a genuína comunicação entre mim e ela, visto que aquilo que no homem é parte, na mulher é o todo. Não é pelo árduo caminho do pensamento que ela há-de trabalhar para atingir o infinito, pois a mulher não nasceu para o trabalho, é pelo leve caminho do coração e da fantasia que o aprenderá. Para uma rapariga, o infinito é tão natural como a representação de que todo o amor terá de ser feliz. Para onde quer que ela se volte, uma jovem tem a infinitude à sua volta e a transição é o salto, note-se, porém, um salto feminino, não um salto masculino. E quão desajeitados são os homens, em geral! Quando houver de dar-se um salto, então, vá de ganhar impulso, fazer longos preparativos, medir a distância com os olhos, correr alguns passos, acanhar-se e voltar para trás. Finalmente saltam, e falham o salto. Uma jovem rapariga salta de outra maneira. Nas regiões montanhosas encontra-se amiúde dois cumes proeminentes. Separa-os um abismo devorador[137], terrível quando se mergulha os olhos nele. Homem nenhum arrisca este salto. Ao invés, contam os habitantes da região, uma jovem arriscou o salto; dá-se-lhe o nome de salto da donzela. Não me custa nada acreditar, tal como acredito em tudo o que é assinalável numa jovem rapariga, e fico inebriado ao ouvir os ingénuos habitantes falar disto. Acredito em tudo, acredito no prodigioso, espanto-me com ele simplesmente por acreditar; como a única coisa que no mundo me deixou espantado é uma jovem rapariga, ela é a primeira e |380| será a última. E contudo, para uma jovem, semelhante salto é apenas um pulo, enquanto o salto do homem se torna sempre ridículo, porque, por mais que estique as pernas, o seu esforço é como se nada fosse, visto na relação com a distância entre os cumes, e, ao mesmo tempo, oferece afinal uma espécie de medida. Mas quem poderia ser tão tolo a ponto de imaginar que uma jovem ganhava impulso? Pode muito bem imaginar-se a rapariga a correr, mas então essa mesma corrida é mesmo um jogo, um desfrute, um desdobramento de graciosidade; pelo contrário, a representação de ganhar impulso separa o que na mulher está unido. Ganhar impulso contém em si o dialéctico, o qual é contrário à natureza da mulher. E agora o salto; quem ousaria voltar a ser desgracioso a ponto de aqui separar o que está unido. O salto da mulher é um pairar. E quando ela chegou ao outro lado, ei-la que fica de pé outra vez, sem mostrar fadiga pelo esforço, mas mais bela do que nunca, mais cheia de alma, atirando-nos um beijo, a nós, que ficámos do outro lado. Jovem, recém-nascida, como uma flor que rebenta da raiz da montanha, balança-se sobre o abismo, quase nos turvando o olhar. — — — Terá de aprender a fazer todos os movimentos da infinitude, a balançar-se, a embalar-se em disposições, a confundir a poesia e a realidade, a verdade e o poema, a recrear-se na infinitude. Quando estiver acostumada a esta turbulência, junto-lhe então o erótico, e será então aquilo que eu quero e desejo. Findam então os meus serviços, o meu trabalho, recolho então todas as minhas velas, sento-me então a seu lado, e é sob as suas velas que seguimos viagem. E na verdade, assim que esta rapariga ficar eroticamente inebriada, então, terei bastante que fazer ao leme de modo a moderar o rumo, para que nada aconteça demasiado cedo, nem de uma maneira pouco bonita. De vez em quando faz-se um furinho na vela e, no instante seguinte, prosseguimos céleres em frente.

Em casa do meu tio, Cordelia fica cada vez mais indignada. Já propôs por várias vezes que não houvéssemos de lá voltar; de nada lhe serve, sei sempre como arranjar pretextos. Quando ontem de lá saíamos, apertou-me a mão com uma paixão incomum. Presumivelmente, ter-se-á sentido muito atormentada lá dentro, o que não é de admirar. Se eu nunca retirasse divertimento da observação das afectações destes produtos artificiais, então, ser-me-ia impossível conseguir suportá-lo. Recebi esta manhã uma carta sua, na qual troça do noivado com mais chiste do que aquele que eu lhe atribuíra. Beijei a carta, é |381| a carta mais querida que dela recebi. É assim mesmo, Cordelia minha! É assim que eu quero.

137 Expressão similar é usada em *Temor e Tremor* para indicar a magnitude do duplo movimento de Abraão para a fé; SV1, vol. III, p. 72; SKS, vol. 4, p. 116; tradução portuguesa, p. 72.

---

É deveras estranho, mas acontece que em Østergade vivem dois pasteleiros em frente um do outro. No primeiro piso do lado esquerdo, vive uma menina, ou uma senhora jovem. Em geral, esconde-se atrás de uma gelosia que cobre a vidraça junto da qual se senta. A gelosia é de tecido muito fino, e quem conhecer a jovem, ou melhor, quem já a tiver visto mais vezes, se tiver bons olhos, será capaz de lhe reconhecer cada traço seu facilmente, ao passo que, para aquele que não a conhecer ou não tiver bons olhos, ela mostra-se como uma figura obscura. Até certo ponto, o meu caso é o último; o primeiro é o de um jovem oficial que todos os dias, ao meio-dia em ponto, se mostra, ao largo, dirigindo o seu olhar para aquela gelosia. Comecei propriamente por ficar apenas atento à bela relação telegráfica com a gelosia. Não havendo gelosias nas restantes janelas, uma gelosia assim solitária, que se limita a ocultar uma vidraça, na generalidade, é sinal de que está sempre uma pessoa sentada atrás dela. Certa manhã, eu estava à janela da pastelaria do outro lado da rua. Era precisamente meio-dia. Sem atentar em quem passava, fixei os olhos naquela gelosia, quando subitamente a obscura figura começou a mover-se por detrás. Uma cabeça de mulher mostrou-se de perfil contra a vidraça mais próxima, rodando de uma estranha maneira na direcção para a qual dava a gelosia. Em seguida, a dona desta cabeça acenou amistosamente e voltou a esconder-se atrás da gelosia. Em primeiríssimo lugar, deduzi que a pessoa por ela cumprimentada era um homem, já que o seu movimento era demasiado apaixonado para ter surgido ao avistar uma amiga; em segundo lugar, deduzi que, em geral, aquele a quem se dirigia o cumprimento estava do outro lado da rua. Tinha-se então colocado da maneira perfeitamente certa para conseguir vê-lo um bom bocado antes, decerto que até mesmo para cumprimentá-lo escondida pela gelosia. — — — Exactamente ao meio-dia em ponto, chegou o herói desta pequena cena de amor[138], o nosso caro tenente. Eu estava sentado na pastelaria que fica no rés-do-chão do prédio em cujo primeiro andar vive a jovem senhora. O tenente já a localizara com os olhos. Tome lá bem cuidado, meu caro amigo, não é assim um assunto tão fácil fazer uma bonita saudação para um primeiro andar. De resto, ele não é mau de todo, é bem constituído, aprumado, |382| uma bela figura, o nariz arqueado, cabelo preto, o tricórnio assenta-lhe bem. E agora o busílis: as pernas começam aos poucos a traí-lo, a ficarem grandes de mais. Causa uma impressão à vista, comparável à sensação que se tem quando há dor de dentes e os dentes ficam demasiado grandes na boca. Quando se quer reunir todo o seu poder nos olhos, direccionando-os para o primeiro andar, é fácil acabar por retirar demasiada força das pernas. Des-

138 Aqui, «*Elskov*».



culpe, senhor tenente, por ter parado este olhar na sua ascensão aos céus. Sei muito bem que é uma impertinência. Não pode dizer-se que este olhar diga muita coisa, antes nada diz e, contudo, é muito prometedor. Mas é manifesto que muitas destas promessas lhe sobem excessivamente à cabeça; vacila, para usar as palavras do poeta sobre Agnete: «ele cambaleou e caiu»[139]. É duro; tivesse de ser eu a dar aviso, e nunca haveria de ter acontecido. Ele é demasiado bom para isso. Ora isto é deveras fatal, pois se for para fazer figura de cavalheiro junto das damas, nunca é de cair. Se alguém quiser ser um cavalheiro tem de atentar nisto. Ao invés, se alguém se mostra meramente como dimensão inteligente, então, tudo isto é indiferente; se se afundar em si mesmo, entra em colapso, acaba realmente por cair redondo, e então, nem sequer há nisso nada de notório. — — E que impressão pode esse acontecimento ter deveras causado na minha senhorinha! Mas que infelicidade eu não poder estar em ambos os lados deste estreito de Dardanelos[140]! Bem que eu poderia arranjar alguém conhecido e pô-lo do outro lado, porém, por um lado, desejo ser sempre eu, preferencialmente, a conduzir a observação e, por outro, nunca se sabe o que para mim pode advir nesta história e, nesse caso, nunca é bom ter uma testemunha, dado que se perde uma parte do tempo a extorquir-lhe o que ela sabe e a deixá-la confusa. — — — Começo realmente a ficar cansado do meu tenente. Dia após dia passa por aqui de uniforme completo. É realmente de uma constância aterradora. É próprio de um soldado? Meu caro senhor, não trazeis armas convosco? Não deveis ser vós a tomar a casa de assalto e a rapariga pela força? Ainda se fôsseis um estudioso, um licenciado, um capelão que se mantivesse em vida com a esperança[141], seria um caso diferente. Não obstante, eu perdoo-vos, pois quanto mais olho a rapariga, mais me agrada. Ela é bonita, os olhos castanhos estão repletos de malícia. Quando espera a vossa chegada, o seu rosto transfigura-se numa beleza mais elevada que lhe assenta indescritivelmente bem. Deduzo a partir disto que ela terá de ter muita fantasia, e a fantasia é a cosmética natural do belo sexo.

139 Tal como no poema de Jens Baggesen, «*Agnete fra Holmegaard*» [«Agnete de Holmegaard»], in *Jens Baggesens danske Værker* [Obras de J. B. em Dinamarquês], vols. I-XII, Copenhaga, 1827-1832; vol. II, p. 358.

140 Antigo Helesponto, estreito que liga o mar Egeu ao Mar de Mármara, ponto de passagem obrigatório para os exércitos provenientes da Grécia ou da Ásia.

141 Alusão a um conselho de J. L. Heiberg em «*Moralsk Læseøvelse i Vers*» [«Exercícios Morais de Leitura em Verso»], in *Ny A-B-C-Bog I en Times Underviisning til Ære, Nytte, of Fornøielse for den unge Grundtvig* [Novo Livro do ABC numa Lição de Uma Hora para Honra, Proveito e Divertimento do Jovem Grundtvig], Copenhaga, 1817, p. 2; vd. *Johan Ludvig Heibergs Prosaiske Skrifter* [Escritos em Prosa de J. L. H.], vols. I-XI, Copenhaga, 1861-1862; vol. X, p. 25.

|383|

* *

**Minha Cordelia!**

O que é o anseio? A língua e os poetas fazem com que rime com a palavra «cativeiro»[142]. Que coisa desmedida! Como só pudesse ansiar quem está preso. Como se não se pudesse sentir anseio quando se está livre! Suponhamos que eu estava em liberdade, como não iria eu ansiar! E por outro lado, sou deveras livre, livre como um pássaro e, no entanto, como não anseio eu! Anseio quando vou ter contigo, anseio quando te deixo, até quando estou ao teu lado, anseio por ti. É possível ansiar por aquilo que se tem? Sim, quando se pondera que no instante seguinte talvez já não o tenhamos. O meu anseio é uma eterna impaciência. Só se eu tivesse vivido por toda a eternidade e me tivesse convencido de que me pertencias a cada instante, só então voltaria outra vez para ti, e viveria por toda a eternidade contigo, e não teria paciência que chegasse para ficar de ti separado por um instante sem sentir anseio, mas teria certeza que chegasse para ficar tranquilo a teu lado.

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

Lá fora, à porta, está um pequeno cabriolé, que para mim é maior do que todo o mundo, pois tem lugar que chegue para dois; atrelado a dois cavalos, bravios e indomáveis como forças da natureza, impacientes como as minhas paixões, audaciosos como os teus pensamentos. Se quiseres, arrebato-te para fora daqui — minha Cordelia! dás ordem para tal? A tua ordem é a chave que solta as rédeas e a volúpia da fuga. Tiro-te daqui, não de umas pessoas para outras, mas para fora do mundo — os cavalos empinam-se, o carro levanta-se, os cavalos erguem-se quase na vertical sobre as nossas cabeças, viajamos pelo céu através das estrelas; sibila em redor; seremos nós que estamos quietos, e o mundo inteiro a mover-se, ou será antes a nossa audaciosa fuga? Se tens vertigens, Cordelia minha, agarra-te então bem a mim; eu não sinto vertigens. Em sentido espiritual, nunca se tem vertigens

142 Na língua dinamarquesa, as duas palavras rimam, respectivamente: «*Længsel*» e «*Fængsel*».



quando se pensa única e exclusivamente numa coisa, e |384| eu penso só em ti — em sentido corpóreo, nunca se tem vertigens quando se fixa o olhar única e exclusivamente numa coisa, e eu só tenho olhos para ti. Agarra-te bem; se o mundo perecer, se este nosso carro ligeiro desaparecer debaixo de nós, ficaremos todavia abraçados, pairando na harmonia das esferas[143].

*Teu, Johannes.*

* *

É quase excessivo. O meu criado esperou seis horas, eu próprio esperei duas, à chuva e ao vento, só para ver passar Charlotte Hahn, aquela querida menina. Todas as quartas, entre as duas e as cinco, costuma visitar uma tia idosa que ela tem. Logo hoje não há meio de aparecer, logo hoje que eu tanto desejava encontrá-la. E porquê? porque ela me transporta para uma certa e determinada disposição. Cumprimento-a, ela inclina-se de uma maneira que é ao mesmo tempo indescritivelmente terrena e, contudo, tão celestial; quase fica parada, é como se houvesse de afundar-se no chão e, contudo, tem um olhar como se houvesse de estar a elevar-se ao céu. Quando a olho, a minha mente torna-se simultaneamente solene e, contudo, cúpida. De resto, a rapariga não me interessa de todo, reclamo esta mera saudação, nada mais, mesmo que ela quisesse dar-ma. A sua saudação transporta-me para uma disposição e, mais tarde, é a minha vez de usar prodigamente esta disposição com Cordelia. — Até aposto que ela se escapou de nós de uma qualquer maneira. Não é só nas comédias, também acontece na realidade ser difícil tomar conta de uma rapariga, é preciso ter olhos na ponta dos dedos. Havia uma ninfa, Cárdea[144], que era dada a burlar os homens. Habitava em regiões de floresta, atraía os seus amantes para o mato mais denso e desaparecia. Também quis enganar Jano, mas foi ele quem a enganou, pois tinha olhos na nuca.

---

As minhas cartas não falham o seu propósito. Desenvolvem-na do ponto de vista anímico, se bem que não do ponto de vista erótico. Para este efeito,

143 Conceito pitagórico, também designado como música das esferas, baseado na sobreposição da oitava na escala musical ao número de planetas então conhecido, que era de oito.

144 Na mitologia romana, a ninfa Cárdea, ou Carna, conseguiu ludibriar todos os pretendentes, excepto Jano, que a seduziu e lhe concedeu o dom de proteger os gonzos e as aberturas de porta. Edição de consulta do autor: Nitsch, I, p. 465. Ovídio menciona-a em *Fasti*, VI, vv. 101-130, in *Opera*, vol. III, pp. 157-158.

também não se deve empregar cartas, mas sim bilhetinhos. Quanto mais o erótico emerge, mais breves se tornam os bilhetes, maior é a firmeza com que captam o ponto erótico. Para não a tornar entretanto sentimental ou branda, então, a ironia fortalece-lhe por seu turno os sentimentos, ao mesmo tempo que a torna |385| mais ávida do alimento que lhe é mais querido. À distância e indeterminadamente, os bilhetinhos fazem com que o pressentimento atinja o máximo. No instante em que este pressentimento começar a amanhecer na alma dela, rompe-se a relação. Com a minha resistência, o pressentimento assume figuras na sua alma, como se fossem os seus próprios pensamentos, o impulso do seu próprio coração. É meramente isto que eu quero.

* *

**Minha Cordelia!**

Algures aqui na cidade vive uma pequena família constituída por uma viúva e três filhas. Duas delas frequentavam a cozinha do rei para aprender a cozinhar. O Verão estava no começo, certa tarde, cerca das cinco, a porta da sala de estar abriu-se suavemente, e um olhar escrutinador olhou em volta da divisão. Não está ninguém, só uma jovem rapariga está sentada ao piano. A porta fica entreaberta, é pois possível escutar sem ser notado. Quem está a tocar não é uma artista, então, decerto que a porta estaria completamente fechada. Toca uma melodia sueca que fala da breve duração da beleza e da juventude. As palavras da letra troçam da beleza e da juventude da rapariga; a beleza e a juventude da rapariga troçam da letra. Quem tem razão: a rapariga ou a letra? Os sons ressoam tão calmos, tão melancólicos, como se a nostalgia fosse o juiz arbitral que decidisse a contenda. — Mas esta nostalgia não tem razão! Que união há entre a juventude e estas considerações! Que união há entre a manhã e a tarde! As teclas tremem e trepidam; os espíritos da caixa de ressonância erguem-se na sua confusão e não se entendem — minha Cordelia, porquê tanta veemência! para quê tanta paixão!

Quanto tempo haverá um acontecimento de ficar afastado de nós no tempo para que possamos recordá-lo? Quanto tempo até que o anseio pela recordação já não possa captá-lo? A maioria dos homens impõe um limite a este respeito: não lhes seria possível recordar o que lhes é demasiado próximo no tempo; o que lhes é demasiado longe, também não. Eu não reconheço quaisquer limites. O que foi vivido ontem, empurro-o mil anos para trás no tempo, e recordo-o, como se tivesse sido vivido ontem.

*Teu, Johannes.*



* *

|386|

**Minha Cordelia!**

Tenho um segredo para te confiar, minha confidente. A quem haveria eu de confiá-lo? Ao eco? iria atraiçoá-lo. Às estrelas? são frias. Aos homens? não o entendem. Só me atrevo a confiá-lo a ti, já que sabes escondê-lo. Há uma rapariga, mais bela do que os sonhos da minha alma, mais pura do que a luz do Sol, mais profunda do que as nascentes do mar, mais orgulhosa do que o voo da águia — há uma rapariga — Oh! inclina a tua cabeça para o meu ouvido e para o que eu digo, para que o meu segredo possa assim introduzir-se dentro dela — amo esta rapariga acima da minha vida, pois ela é a minha vida; acima de todos os meus desejos, pois ela é o meu único desejo, o mais alto de todos os meus pensamentos, pois ela é o meu único pensamento; amo-a com mais calor do que o Sol ama a flor; com mais interioridade do que a mágoa ama o isolamento da mente preocupada; com mais anseio do que a areia escaldante do deserto ama a chuva — tenho-lhe um apego mais terno do que o olhar de uma mãe pelo seu filho; mais confiante do que a alma de quem reza a Deus; mais inseparável do que a planta da sua raiz. — A tua cabeça fica grave e pensativa, afunda-se contra o peito, ergue-se o peito para vir em seu auxílio — Minha Cordelia! Entendeste-me, entendeste-me com todo o rigor, letra a letra, nem deixaste escapar uma vírgula! Hei-de eu distender as cordas do meu ouvido e deixar que a tua voz me convença? Haveria eu de poder duvidar? Irás esconder este segredo, ousarei ter confiança em ti? Conta-se que há homens que diante de crimes horríveis se comprometeram a silêncio recíproco[145]. Confiei-te um segredo, que é a minha vida e o conteúdo da minha vida, não terás algo para confiar-me que seja tão significativo, tão belo, tão casto que as forças sobrenaturais se agitassem, se for traído?

*Teu, Johannes.*

* *

145 Como narrado por Salústio, *Catilinae coniuratio* [Conjuração de Catilina], § 22; edição de consulta do autor: *G. Sallusti Crispi opera quae supersunt* [Obras de Caio Salústio Crispo Que Sobreviveram], edição de F. Kritzius, vols. I-II, Leipzig, 1828--1834; vol. I, pp. 107-111. Em português: *Conjuração de Catilina*, in Salústio, *Obra Completa*, tradução e introdução de Agostinho da Silva, Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 32.

**Minha Cordelia!**

O céu está cheio de nuvens — sulcam-no escuras nuvens de chuva como se fossem um negro sobrolho franzido no seu rosto apaixonado, as árvores da floresta movimentam-se, agitadas por sonhos inquietos. Perdeste-te de mim na floresta. Vejo atrás de cada árvore um ser feminino que se parece contigo, aproximo-me mais, esconde-se então atrás da árvore seguinte. Não queres mostrar-te a mim, não queres recolher-te? Tudo se torna para mim confuso; as partes singulares da floresta perdem o seu |387| contorno isolado, vejo tudo como um mar de nevoeiro, onde por todo o lado seres femininos parecidos contigo se mostram e desaparecem. Não te vejo, movimentas-te continuamente nas ondas da intuição e, contudo, já fico feliz com uma qualquer parecença tua. Onde se encontra a causa — será a rica unidade do teu ser, ou a pobre multiplicidade do meu ser? — Será que amar-te não é amar um mundo?

*Teu, Johannes.*

* *

Se fosse possível, realmente poderia interessar-me reproduzir com todo o rigor as conversas que mantenho com Cordelia. Para mim, entretanto, é fácil de inteligir que é uma impossibilidade, pois mesmo que eu viesse a conseguir recordar cada uma das palavras singulares trocada entre nós, fica sempre vedada a reprodução do que há de simultâneo e que constitui propriamente o nervo da conversa, o que há de surpreendente na exclamação, de apaixonado, e que é o princípio vital da conversação. Na generalidade, não estou obviamente preparado, o que também vai contra a própria essência da conversação, em particular, a da conversação erótica. Só tenho sempre *in mente* o conteúdo das minhas cartas, e tenho sempre debaixo de olho a disposição que esse conteúdo possivelmente faz surgir nela. É óbvio que nunca me ocorreria perguntar-lhe se lera a minha carta. Facilmente me certifico de que a leu. Também nunca falo directamente com ela sobre isso, mas mantenho uma comunicação secreta com as cartas nas minhas conversas, em parte, para inculcar uma qualquer impressão mais fundo na sua alma e, em parte, para arrancar dela a impressão e para confundi-la. Ela pode então ler a carta novamente e colher aí uma nova impressão, e assim por diante.

Produziu-se nela uma mudança, e continua a produzir-se. Houvesse eu de designar o seu estado de alma neste instante, então, diria eu que é ousadia panteísta. O seu olhar denuncia-o prontamente. É ousado, quase arrojado nas expectativas, como se a cada instante exigisse e estivesse preparado para observar o sobrenatural. À semelhança de um olho que vê para além



de ele mesmo, assim este olhar vê para além de si mesmo aquilo que a ele se mostra |388| de modo imediato, e vê o prodigioso. É ousado, quase arrojado na expectativa, mas não é ousado na confiança em si próprio, por isso, é um tanto sonhador e solicitador, não é orgulhoso ou imperioso. Ela procura o prodigioso fora de si mesma, implora-lhe que se mostre, como se não estivesse ao seu alcance fazer com que surgisse. Isto tem de ser evitado, caso contrário, acabo por ganhar ascendência sobre ela prematuramente. Disse-me ontem que havia algo de majestático na minha essência. Talvez queira ficar submissa, o que não pode de todo acontecer. Seguramente que há algo de majestático no meu ser, querida Cordelia, porém, tu nem pressentes que espécie de reino é esse sobre o qual eu impero. Está acima das tempestades das disposições. Tal como Éolo[146], mantenho-as fechadas na minha montanha pessoal e, ora deixo sair uma, ora deixo sair outra. A adulação dar-lhe-á autoconfiança, dará validade à diferença entre o meu e o teu, tudo foi posto do seu lado. É necessário ter grande cautela para adular. Às vezes, tem de ficar-se colocado numa posição muito elevada, porém, de modo a que possa ainda haver um lugar superior; às vezes, tem de ficar-se colocado numa posição muito baixa. O primeiro caso é o mais acertado quando se faz o movimento em direcção ao espiritual, o segundo caso é o mais acertado quando se faz o movimento em direcção ao erótico. — E ela, deve-me alguma coisa? De modo nenhum. Poderia desejar tal coisa? De modo nenhum. Sou demasiado conhecedor, tenho demasiado entendimento do erótico para fazer uma idiotice dessas. Se fosse realmente esse o caso, esforçar-me-ia com todo o meu poder para fazer com que ela esquecesse o erótico, deixando-me embalar nos meus próprios pensamentos em torno dele. Em relação ao labirinto do seu coração, qualquer jovem é uma Ariadne[147], possui o fio com o qual se pode encontrar de novo o caminho, mas possui esse fio de tal modo que não é ela própria quem sabe utilizá-lo.

* *

**Minha Cordelia!**

Fala — eu obedeço, o teu desejo é uma ordem, a tua prece é um esconjuro todo-poderoso, cada um dos teus desejos passageiros é para mim

146 Na mitologia grega e na romana, Éolo era o deus do vento e mantinha os seus filhos numa caverna na ilha de Éolia; fonte provável do autor: Nitsch, vol. I, pp. 75-78.
147 Ariadne, filha do rei Minos e de Pasífae, apaixonou-se por Teseu e ajudou-o a matar o Minotauro no labirinto de Creta: Ariadne deu a Teseu um fio que o jovem desenrolou ao longo dos caminhos do labirinto, permitindo-lhe assim encontrar o caminho de regresso. Provável fonte do autor: Nitsch, vol. I, pp. 309-313.

uma bênção, pois eu não te obedeço como um génio servil, como se eu estivesse fora de ti. Enquanto ordenas, nasce a tua vontade e, com ela eu, pois eu sou uma confusão da alma que se limita a esperar por uma palavra tua.

*Teu, Johannes.*

|389|

* *

**Minha Cordelia!**

Tu sabes que me agrada bastante falar comigo mesmo. Encontrei em mim próprio a personagem mais interessante entre os meus conhecimentos. Por vezes, receei vir a ter falta de assunto para estas conversas, agora deixei de ter receio, agora tenho-te. Ora eu falo então comigo acerca de ti por toda a eternidade, acerca do mais interessante objecto com o homem mais interessante — Ai, pois eu sou apenas um homem interessante, e tu, o mais interessante objecto.

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

Parece-te que te amo há muito pouco tempo, quase parece que receias que eu possa ter amado anteriormente. Há certos manuscritos, nos quais o olho feliz pressente desde logo uma escrita mais antiga que no decorrer do tempo foi sendo suprimida por tolices insignificantes. Usando meios cáusticos, a escrita ulterior é apagada, e a mais antiga surge agora de maneira nítida e clara. Foi assim que o teu olho me ensinou a encontrar-me a mim em mim mesmo, deixo que o esquecimento consuma tudo o que não te diz respeito, e descubro então uma escrita primitiva, divinamente jovem, descubro então que o meu amor por ti é tão velho quanto eu mesmo sou.

*Teu, Johannes.*

* *



**Minha Cordelia!**

Como pode subsistir um reino que esteja em luta consigo mesmo?[148] como hei-de eu subsistir, estando eu em luta comigo próprio? acerca de quê? acerca de ti para, se possível, encontrar sossego no pensamento de que estou por ti apaixonado. Mas como hei-de eu encontrar esse sossego? Um dos poderes em luta quer sempre convencer o outro de que está apaixonado da mais profunda e íntima maneira; no instante seguinte, é o outro a fazê-lo. Não me preocuparia |390| muito, se eu tivesse essa luta no meu exterior de mim, se houvesse alguém que ousasse estar apaixonado por ti, ou ousasse não estar, o crime seria igualmente grande; mas esta luta no meu próprio interior consome-me, esta paixão única na sua duplicidade.

*Teu, Johannes.*

* *

---

Vá, some-te, minha peixeirinha; vá, esconde-te entre as árvores, recolhe lá o teu cabaz; como te fica bem inclinares-te, sim, com que graciosidade natural te inclinas neste mesmo agora sob a lenha que recolheste — e que uma criatura como esta tenha de carregar semelhantes fardos! Denuncias a beleza das tuas formas como se fosses uma bailarina — estreita de cintura, larga de peito, de estatura pujante, qualquer chefe de recrutamento teria de confessá-lo. Porventura pensas que são insignificâncias, parece-te que as damas distintas são muito mais belas, ai!, minha filha! não sabes quanta falsidade há neste mundo. Vá, dirige já a tua caminhada com o teu cabaz para dentro da floresta imensa, que presumivelmente se estende por muitas, muitas, milhas pelo campo fora até à beira das montanhas azuis. Talvez não sejas uma peixeirinha de verdade, mas uma princesa encantada; estás a servir em casa de um *troll*; ele é suficientemente cruel para te mandar recolher lenha na floresta. Acontece sempre assim nos contos de fadas. Porque te embrenhas, aliás, ainda mais nas profundezas da floresta? se és uma peixeirinha de verdade, então, vais até ao teu lugar com a tua lenha e passas por mim, que estou do outro lado do caminho. — Segue já o trilho que serpenteia brincando por entre as árvores, o meu olho encontrar-te-á; vá, vira-te e procura-me com os olhos, o meu olho segue-te, não és capaz de me mover, o anseio não me arrebata, estou sentado tranquilamente na sebe a fumar o meu charuto. — Fica para outra altura — talvez. — Sim, o teu

148 Marcos, 3:24: «E, se um reino se dividir contra si mesmo, tal reino não pode subsistir.»

olhar é malicioso, quando fazes assim meia-volta com a cabeça; o teu passo ligeiro é sugestivo — sim, eu sei, percebo para onde te dirige o teu caminho — para a solidão da floresta, para o murmúrio das árvores, para a multíplice quietude. Vê como o próprio céu te é benévolo, esconde-se nas nuvens que obscurecem o fundo da floresta, é como se nos cerrassem as cortinas. — Adeus, minha linda peixeirinha, fica bem, obrigado pelo teu favor, foi um |391| belo instante, uma disposição, não suficientemente forte para mover-me do meu assento firme na sebe, mas todavia rica em movimentos interiores.

---

Quando Jacob[149] acertara com Labão o pagamento dos seus serviços, tendo então sido acordado que Jacob haveria de vigiar as ovelhas brancas e, como paga pelo seu trabalho, ficar com todas as ovelhas malhadas que nascessem no seu rebanho, espetou varas nos cochos de água e fez com que as ovelhas olhassem para lá — assim me coloco eu por todo o lado diante de Cordelia, o olho dela vê-me sempre. Para ela, parece-lhe ser uma mera atenção da minha parte; ao invés, pela parte que me toca, eu sei que a sua alma, por essa via, perde interesse por tudo o mais, e que nela se desenvolve uma concupiscência espiritual que por todo o lado me vê.

* *

**Minha Cordelia!**

Como se eu pudesse esquecer-te! Será que o meu amor é então uma obra da memória? Mesmo que o tempo apagasse tudo das suas tábuas, mesmo que apagasse a própria memória, a minha relação contigo manteria a mesma vida, tu não serias todavia esquecida. Como se eu pudesse esquecer-te! Que haveria eu então de recordar? esqueci-me de mim mesmo para recordar-te; se eu então te esquecesse, acabaria deveras por recordar-me de mim mesmo, mas no instante em que me lembrasse de mim, teria de recordar-te novamente. Como se eu pudesse esquecer-te! O que iria acontecer? Há uma imagem da Antiguidade que representa Ariadne[150]. Ela salta do leito e procura angustiadamente com o olhar um barco que se apressa a sair a todo o pano. Junto

149 O episódio está narrado no Livro do Génesis, 30:31-43.
150 Teseu levou Ariadne para a ilha de Naxos, onde a abandonou. A gravura aludida encontra-se no museu de Nápoles, reproduzindo um mural das ruínas de Herculano, e é descrita por Nitsch, vol. I, p. 310; vd. ilustração 19, in SKS, vol. K2-3, p. 227. Vd. acima nota 147.



dela está Amor[151], com um arco sem corda, enxugando os olhos. Atrás dela está uma figura feminina alada com um elmo na cabeça. É comum ser esta figura tida por Némesis[152]. Imagina esta imagem, imagina-a ligeiramente modificada. Amor não chora e o seu arco não está sem corda; ou terias ficado menos bela, menos triunfante, porque eu fiquei demente. Amor sorri e estica o arco. Némesis não está inactiva a teu lado, também ela estica o arco. Na primeira imagem, vê-se uma figura masculina no barco, ocupada nas suas tarefas, |392| que é tida como sendo Teseu. Não acontece assim na minha imagem. Está na popa, olha nostalgicamente para trás, abre os braços, arrependeu-se do que fez, ou melhor, a sua loucura abandonou-o; o barco, porém, leva-o para longe. Amor e Némesis visam-no ambos, voa uma seta dos seus respectivos arcos, acertam-lhe no alvo, vê-se, entende-se, que lhe acertaram ambos num único lugar no seu coração, em sinal de que o amor dele era Némesis a vingar-se.

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

Estou apaixonado por mim próprio, é o que dizem de mim. Isso não me espanta, pois como haveria de ser possível notar que sou capaz de amar, quando só a ti amo, como haveria alguém de pressentir que te amo, quando só a ti amo. Estou apaixonado por mim mesmo, e porquê? porque estou apaixonado por ti, porque é a ti que eu amo, a ti só, e a tudo o que na verdade te pertence, e é assim que me amo a mim próprio, porque este meu eu pertence-te, portanto, se eu cessasse de te amar, cessava de me amar a mim mesmo. O que aos olhos profanos do mundo é expressão do maior egoísmo, é para o teu olhar iniciado expressão da mais pura simpatia, o que aos olhos profanos do mundo é expressão da mais prosaica auto-subsistência, é expressão da mais entusiástica autodestruição para a tua bendita visão.

*Teu, Johannes.*

* *

151 Outra designação para Cupido, deus que na mitologia romana equivale a Eros, na mitologia grega.
152 Némesis, deusa grega mensageira da cólera dos deuses, enviada para executar actos de punição ou de restabelecimento da justiça dos deuses; fonte provável do autor: Nitsch, vol. II, pp. 304-309.

O que eu mais receava era que todo o desenvolvimento houvesse de tomar-me demasiado tempo. Vejo entretanto que Cordelia fez grandes progressos, torna-se até necessário colocar tudo em movimento para deveras lhe manter o fôlego. Por nada deste mundo pode ela ficar saciada antes de tempo, ou seja, antes do tempo em que o tempo passou por ela.

---

|393| Quando se ama, não se segue logo estrada fora. É tão-somente o casamento que fica no meio da Kongevei[153]. Quando se ama e se passeia desde Nøddeboe[154], não se segue então ao longo do lago de Esrom, apesar de mais não ser do que um simples trilho de caça; mas está traçado, e o amor[155] prefere traçar os seus caminhos. Entra-se mais nas profundezas da Gribs-Skov[156]. E quando assim se vagueia de braço dado, há então entendimento recíproco, torna-se então claro o que antes causava alegria e dor obscuramente. Não se pressente a presença de ninguém. — Eis como esta linda faia se tornou testemunha do vosso amor; confessaste-lo pela primeira vez sob a sua copa. Recordaste-vos de tudo tão nitidamente, da primeira vez que vos vistes, da primeira vez que destes as mãos a dançar, que vos separastes às primeiras horas da manhã, quando nada queríeis confessar, ainda menos um ao outro. — E como é belo ouvir passar em revista o amor[157]. — Caíram de joelhos debaixo da árvore, juraram um ao outro amor inquebrantável, selaram o pacto com o primeiro beijo. — São disposições frutuosas que têm de ser prodigalizadas em Cordelia. — Portanto, esta faia tornou-se testemunha. Ah, sim, uma árvore é uma testemunha deveras adequada, mas ainda é todavia pouco. Podeis bem opinar que o céu também foi testemunha, mas o céu, assim sem mais, é uma ideia muito abstracta. Vede, por isso, que ainda houve uma testemunha. — Haveria eu de me erguer, de deixar que vissem que estou aqui? Não, talvez me conhecessem, e acabava-se assim o jogo. Haveria eu de me erguer, à medida que se afastam, de deixar que entendessem que estivera alguém presente? Não, é despropositado. Sobre o seu segredo há-de repousar silêncio — enquanto eu quiser. Estão em meu poder, posso separá-los quando eu quiser. Estou

153 Em dinamarquês, a antítese entre «*Landevei*», «estrada», e «*Kongenvei*», «estrada do rei», denota a antítese entre um caminho fácil e um caminho árduo.
154 Localidade a norte de Copenhaga, junto do lago Esrom, a seguir mencionado.
155 Aqui, «*Elskov*». Nesta secção, há alternância no uso dos dois termos para «amor», assinalando-se apenas as ocorrências correspondentes a «*Elskov*».
156 *Gribs-Skov*, literalmente «Floresta do Abutre», a maior floresta da Dinamarca, e um dos locais preferidos de Kierkegaard; ocupa lugar de relevo no «Prelúdio» de «*In Vino Veritas*»; vd. SV1, vol. VI, p. 21; SKS, vol. 6, p. 23; tradução portuguesa, p. 26.
157 Aqui, «*Elskov*».



no conhecimento do segredo deles; só poderia ter vindo a sabê-lo ou através dele, ou através dela — por ela, é impossível — portanto, através dele — é abominável — bravo. E contudo, isto é quase maldade. Ora bem, espero para ver. Possa eu retirar disto uma determinada impressão, que de outra maneira, normalmente como eu desejo, eu não consigo retirar, então, não haverá outra coisa a fazer.

---

* *

**Minha Cordelia!**

Pobre eu sou — és a minha riqueza; sombrio eu sou — és a minha luz; nada possuo, nada me falta. E como haveria eu de ser capaz de possuir alguma coisa, |394| é deveras uma contradição que quem consegue possuir algo não se possua a si próprio. Sou feliz como uma criança, que nada pode possuir e nada tem de possuir. Eu nada possuo, pois só a ti pertenço; não sou, cessei de ser, para ser teu.

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

*Minha*, o que denotará esta palavra? não aquilo que me pertence, mas aquilo a que eu pertenço, aquilo que contém todo o meu ser, o qual é tanto meu quanto eu sou dele. O meu deus não é o deus que me pertence, mas o deus a quem pertenço, e também assim é, quando digo a minha pátria, a minha casa, a minha vocação, o meu anseio, a minha esperança. Se anteriormente não tivesse havido imortalidade, então o pensamento de que sou teu iria romper o habitual andamento da natureza.

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

O que sou eu? o modesto narrador que segue os teus triunfos; o bailarino que sob o teu peso se verga enquanto te elevas com uma grácil leveza; o ramo em que por um instante repousas, quando te cansas de voar; a voz do

baixo que se interpõe à exaltação do soprano para deixar que ela suba ainda mais alto — o que sou eu? sou a gravidade terrestre que te prende à terra. O que sou eu então? corpo, massa, terra, pó e cinzas — tu, minha Cordelia, tu és alma e espírito.

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

O amor é tudo e, por esta razão, para aquele que ama, tudo cessa de ter significação em si e para si, e tem significação apenas através da interpretação que o amor lhe dá. Assim, se um certo noivo ficasse convencido de que era uma outra rapariga aquela em quem ele cuidava, |395| é de presumir que acabasse por sentir-se como um criminoso e que ela se indignasse. Tu, ao invés, sei que verias uma homenagem em semelhante confissão, pois tu sabes que é uma impossibilidade haver eu de ser capaz de amar outra, é o meu amor para contigo que lança um brilho sobre a vida toda. Assim, quando eu ando a cuidar de outra, não é então para convencer-me de que não a amo mas tão-somente a ti — seria um atrevimento —; porém, como toda a minha alma está repleta de ti, a vida ganha para mim uma outra significação, tornando-se um mito acerca de ti.

*Teu, Johannes.*

* *

**Minha Cordelia!**

O meu amor consome-me, só me resta a minha voz[158], uma voz que se apaixonou por ti, por todo o lado sussurrando-te que te amo. Oh! cansa-te ouvir esta voz? Ela rodeia-te por toda a parte; como um envolvimento múltiplo e inconstante, estendo a minha alma profundamente reflexiva em redor do teu ser puro e profundo.

*Teu, Johannes.*

* *

158 Foi este o destino de Eco na lenda grega, depois de se apaixonar por Narciso; edição de consulta do autor: Nitsch, I, p. 656. Vd. nota 32 em «*Diapsalmata*».



**Minha Cordelia!**

Lê-se em histórias antigas que um rio se apaixonou por uma rapariga. Assim está a minha alma, é como um rio que te ama. Ora fica calma, e deixa que a tua imagem, profunda e imóvel, se espelhe em si, ora imagina ter aprisionado a tua imagem, e as suas ondas espumam para impedir-te de escapar outra vez; ora encrespa suavemente a superfície, brincando com a tua imagem; perde-a algumas vezes e as suas ondas ficam então escuras e desesperadas. — Assim é a minha alma: como um rio que se apaixonou por ti.

*Teu, Johannes.*

* *

---

|396| Falando sinceramente, sem ter uma força da imaginação invulgarmente vívida, poder-se-ia muito bem imaginar um meio de transporte mais confortável, mais cómodo e especialmente mais conforme à posição social; viajar com um carregador de turfa desperta sensação apenas em sentido figurado. — Entretanto, à falta de melhor, é de aceitar e ficar grato. Segue-se um bocado estrada fora; sentado lá em cima, percorre-se uma milha, nada se encontra; duas milhas, tudo corre bem; fica-se calmo e seguro; vista desta perspectiva, a paisagem é realmente muito melhor do que habitualmente; alcançou-se quase as três milhas — ora, tão longe nesta estrada, quem haveria de estar à espera de encontrar alguém de Copenhaga? E é alguém de Copenhaga, bem reparais que não é homem nenhum do campo; tem uma maneira muitíssimo própria de olhar, tão determinada e observadora, tão apreciativa e assim um pouco trocista. Sim, minha querida menina, a tua posição não é de todo confortável, estás sentada como se estivesses em cima de uma bandeja de oferta, a carruagem é tão achatada que nenhuma reentrância tem para os pés. — Mas a culpa é toda vossa, a minha carruagem está inteiramente ao vosso serviço, atrevo-me a oferecer-vos um lugar muito menos incómodo, desde que não vos incomodeis por ir sentada ao meu lado. Nesse caso, cedo-vos a carruagem por inteiro, e sento-me no lugar do cocheiro, contente por poder conduzir-vos ao vosso destino. — O chapéu de palha não vos resguarda o suficiente de um olhar de soslaio; debalde inclinais a cabeça, admiro na mesma o vosso belo perfil. — Não é irritante que o camponês me cumprimente? mas até é adequado que o camponês cumprimente um senhor distinto. — Não é com isto que escapareis; há aqui uma estalagem, uma estação, e o carregador de turfa, à sua maneira, é demasiado temente a

Deus para não haver de rezar[159]. Agora vou encarregar-me dele. Tenho um invulgar talento para encantar carregadores de turfa. Oh! oxalá pudesse eu também ter assim sucesso e agradar-vos! Ele não consegue resistir à minha oferta e, quando a aceitou, também não conseguiu resistir aos seus efeitos. Não possa eu que assim pode o meu criado. — Dirige-se agora à taberna, ficais sozinha na carroça, no tugúrio. — Deus sabe quem será esta menina? Haveria ela de ser uma menina da burguesia, talvez filha de um vigário? Se assim é, então, é uma filha de vigário invulgarmente bonita, e vestida com inusitado gosto. O vigário tem de fazer bom dinheiro. Ocorre-me ainda uma coisa, talvez ela houvesse de ser uma donzela de puro-sangue que está cansada de viajar com a sua equipagem, e talvez esteja a fazer um passeio a pé até à casa de campo, e agora quer experimentar-se numa breve aventura. É bem possível, coisas destas |397| não são inauditas. — O camponês não sabe de nada, é um bronco que só sabe beber. Sim, sim, bebe lá, homem, que te faça bom proveito![160] — Mas que vejo eu, é nem mais nem menos do que a menina Jespersen, Hansine Jespersen, a filha de um armazenista daqui. Deus nos livre, nós até nos conhecemos. Foi ela quem eu uma vez encontrei na Bredgade, viajava de costas na carruagem, e não conseguia fazer subir a janela; pus os óculos, e tive então o prazer de a seguir com os olhos. Era uma posição muito incómoda, estava muita gente na carruagem e ela não podia mexer-se e, presumivelmente, não se atrevia a fazer alarido. A posição actual é tão incómoda quanto essa. Estamos destinados um para o outro, é claro. Há-de ser uma menina romântica; decididamente que saiu por iniciativa própria. — Eis que chega o meu criado com o carregador de turfa. Está perdido de bêbado. É detestável, que gente depravada, estes carregadores de turfa. Ah, sim! mas ainda há gente pior do que carregadores de turfa. — Vede, agora sois vós quem tendes de conduzir a carroça. Sois agora vós quem necessita de conduzir os cavalos, é inteiramente romântico. — Recusais a minha oferta, afirmais que sabeis muito bem conduzir. Não me enganais; vejo muito bem quão astuta sois. Ao chegar uma migalhinha mais além no caminho, dais um salto, na floresta é fácil encontrar um esconderijo. — Que selem o meu cavalo; seguirei na montada. — Ora vede! agora estou pronto, podeis estar agora segura contra qualquer assalto. — Não fiqueis, porém, tão pavorosamente amedrontada, ou então, dou já meia-volta. — Queria simplesmente meter-vos medo e dar-vos ocasião para que a vossa beleza natural viesse a sobressair. Não sabeis, de facto, que fui eu quem fez com que o camponês se

159 Em dinamarquês, «*at bede*» significa «orar», mas também «alimentar-se».

160 As duas frases aludem a um comportamento semelhante numa situação paralela na comédia de L. Holberg, *Jeppe paa Bierget, eller Den forvandlede Bonde* [Jeppe na Montanha, ou O Camponês Metamorfoseado], de 1723; vd. *Den Danske Skue-Plads*, vol. II, sem indicação de página.



embebedasse, e nem sequer me permiti usar uma palavra ofensiva contra vós. Tudo pode ainda compor-se; darei uma viragem tal neste assunto que ainda sereis capaz de rir-vos com toda esta história. Desejo meramente um pequeno ajuste de contas convosco; jamais penseis que eu apanho as raparigas de surpresa. Sou um amigo da liberdade, e de modo nenhum me importo com aquilo que não me é dado livre. — «Com certeza que é para vós inteligível porque não é possível prosseguir viagem desta maneira. Dá-se que eu vou à caça, por isso estou a cavalo. Em contrapartida, a minha carruagem está recolhida na estalagem. Se assim ordenardes, virá neste instante buscar-vos e conduzir-vos onde quiserdes. Infelizmente não poderei ter o prazer de vos acompanhar, estou preso a compromissos de caça; e são sagrados.» — Afinal aceitais. — Tudo fica em ordem instantaneamente. — Ora vede como nem sequer necessitais de ficar embaraçada por via de |398| ver-me outra vez ou, em qualquer caso, de ficar mais embaraçada do que aquilo que vos assenta bem. Podeis divertir-vos com toda esta história, rir um pouco e pensar um pouco em mim. Mais não exijo. Pode parecer pouco; para mim, basta. É o princípio, e sou especialmente forte nos fundamentos dos princípios.

---

Ontem à tarde juntou-se um pequeno grupo em casa da tia. Eu sabia que Cordelia iria pegar no tricô. Escondera lá dentro um bilhetinho. Deixou-o cair, apanhou-o, emocionou-se, cheia de anseio. É assim que deve tirar-se partido da situação. É inacreditável quantas vantagens é possível daqui tirar. Um único e só insignificante bilhete, lido em circunstâncias destas, torna-se para ela infinitamente significativo. Não chegou a poder falar comigo; eu havia arranjado as coisas de molde a ter de acompanhar uma senhora a casa. Ela tinha portanto de esperar por hoje, o que é sempre bom para fazer com que a impressão trespasse mais fundo na sua alma. Parece sempre que fui eu quem lhe dedicou uma atenção; a vantagem que eu tenho consiste em ser levado nos seus pensamentos por todo o lado e em surpreendê-la por todo o lado.

O amor[161] tem afinal a sua dialéctica própria. Havia uma jovem por quem estive uma vez apaixonado. No teatro de Dresden, no Verão passado, vi uma actriz cuja parecença com ela nos levava ao engano. Por esse motivo, desejei o que vim a conseguir, travar conhecimento com ela, e fiquei então convencido de que a falta de parecença era todavia bastante grande. Encontrei hoje uma senhora na rua que me recordou aquela actriz. Esta história pode tornar-se tão longa quanto se quiser.

161 Aqui, e na ocorrência seguinte de «amor», corresponde no original a «*Elskov*».

Os meus pensamentos rodeiam Cordelia por todo o lado, configuro-os como anjos à sua volta. Tal como Vénus no seu carro é puxada por pombas, também ela está assim sentada no seu carro triunfal, e eu atrelo os meus pensamentos como se fossem seres alados. Senta-se deveras alegre, rica como uma criança, todo-poderosa como uma deusa e eu sigo a seu lado. Na verdade, uma jovem é e será sempre a *venerabile* da natureza e de toda a existência! Não há ninguém |399| que saiba isso melhor do que eu. Só é pena que esta magnificência dure tão pouco. Sorri para mim, saúda-me, acena-me, como se fosse minha irmã. Um olhar recorda-lhe que ela é a minha amada.

O amor tem muitas posições. Cordelia tem progredido bem. Senta-se ao meu colo, o seu braço enreda-se meigo e cálido no meu pescoço; deixa-se repousar sobre o meu peito, leve, sem o peso do corpo; as suas formas suaves mal me tocam; a sua grácil figura enreda-se em mim como uma flor, solta como uma laçada. Os olhos escondem-se atrás das pestanas, o seio é de uma brancura de neve resplandecente, tão macio, que o meu olhar não consegue pousar, deslizaria se o seio não se movesse. Que significa este movimento? será amor? Talvez. É o seu pressentimento, o seu sonho. Ainda lhe falta energia. O abraço dela é difuso, como a nuvem que abraça o transfigurado, solto como uma aragem, suave como se abraçasse uma flor; o beijo é indeterminado, como o céu beijando o mar, suave e tranquilo como o orvalho beijando a flor, solene como o mar beijando a imagem da Lua.

A esta sua paixão chamaria eu, neste instante, paixão ingénua. Ora quando tiver lugar a viragem, e eu começar a recuar a sério, ela usará então tudo para realmente me prender. Para o efeito, não terá outros meios a não ser o próprio erótico, só que este mostrar-se-á agora numa escala completamente diferente. Nas suas mãos, é uma arma que ela brande contra mim. Tenho então a paixão reflexiva. Ela luta por sua própria causa, porque sabe que eu possuo o erótico; luta por sua própria causa para suplantar-me. Tem necessidade de uma forma superior do erótico. O que eu lhe ensinei a pressentir ao inflamá-la, ensina-lhe agora a minha frieza a perceber, mas de molde a que seja ela própria a crer que o descobriu. Desse modo, quererá tomar-me de surpresa, crendo que me suplantou em audácia, e que me prendeu por esse meio. A sua paixão torna-se então determinada, enérgica, conclusiva, dialéctica; o beijo torna-se total, o abraço, sem hiato. — Procura em mim a sua liberdade e quanto mais apertado for o meu cerco, tanto melhor a encontra. O noivado estoira. Quando isto acontecer, ela tem necessidade de algum repouso, para que nada de menos belo possa surgir nesse bravio turbilhão. A sua paixão recompõe-se uma vez ainda, e ela é minha.



|400| À semelhança do que eu já fazia nos tempos do bem-aventurado Edvard, cuidando indirectamente das suas leituras, também agora cuido delas directamente. O que lhe ofereço é aquilo que considero ser o melhor alimento: mitologia e contos de fadas. Nisto, porém, ela tem liberdade como em tudo, fico à escuta de tudo o que dela sai. Se nada aí estiver antecipadamente, então, sou eu quem o porá primeiro.

---

Quando no Verão as criadas de servir andam por Dyrehaven, na generalidade, o divertimento é mau. Só lá vão uma vez por ano e, por isso, haviam justamente de retirar daí o máximo. Então, têm de pôr chapéu e xaile, e desfear-se de todas as maneiras. O folguedo é bravio, pouco bonito, lascivo. Não, vou para o Frederiks-Have[162]. Ao domingo à tarde vão para lá, e eu também. Aqui há em tudo decoro e decência e há mais calma e nobreza no próprio folguedo. Em geral, o homem que não tiver gosto por criadinhas de servir perde mais com isso do que aquilo que estas perdem. O bando multíplice de criadas é realmente a mais bela guarnição que temos na Dinamarca. Se eu fosse rei — sei aliás o que faria — não passaria revista às tropas em linha. Se eu fosse um dos trinta e dois edis da cidade, haveria de prontamente solicitar a instituição de uma comissão de bem-estar que envidasse todos os esforços através de estudos, conselhos, exortações e recompensas adequadas, para encorajar as criadas a vestirem-se com gosto e cuidado. Porque há-de desperdiçar-se beleza, porque há-de ela passar desapercebida pela vida fora, que ao menos se mostre uma vez por semana à luz que a deixa mais favorecida! Mas, acima de tudo, gosto e contenção. Uma criada de servir não deve ter ar de senhora, nesse ponto, tem razão *Politivennen*[163], mas os motivos avançados por este conceituado periódico são totalmente erróneos. Se é assim possível antever um desejável florescimento na classe das criadas, não reverteria este em proveito das filhas das nossas famílias? Ou será demasiado atrevido, quando tenho em vista para a Dinamarca um futuro que, na verdade, pode dizer-se que não tem par? Se me fosse dado chegar a ser contemporâneo desta idade de ouro[164], poder-se-ia em boa consciência dedicar o dia inteiro a caminhar

162 Jardins do Palácio de Frederiksberg.

163 Literalmente, «O amigo da polícia», revista humorística da época, que publicou um artigo satirizando a extravagante maneira de vestir das criadas; vd. *Politivennen*, n.º 86, 1837, pp. 219-221, 235-238.

164 Nicolai Frederik Severin Grundtvig, figura eminente da história e da cultura dinamarquesa, foi pregador, poeta e político; «Idade do Ouro» era a sua expressão mais comum para designar os seus próprios objectivos para a sociedade dinamarquesa. Vd. adiante nota 168.

|401| pelas ruas e ruelas, fruindo só com a volúpia dos olhos. Como estão exaltados os meus pensamentos, tão bravios e atrevidos, tão patrióticos! mas eis-me, pois, passeando por aqui em Frederiksberg, onde as criadas vêm ao domingo à tarde, e eu também. — — — Chegam primeiro as camponesas, de mão dada com os namorados, ou, de acordo com outro padrão, todas as raparigas à frente de mão dada, e todos os rapazes atrás, ou, de acordo com outro padrão, duas raparigas e um rapaz. Este grupo forma a moldura que gosta de ficar em pé, ou sentada, ao longo das árvores no grande terreiro quadrado em frente do pavilhão. Têm um ar sadio e fresco, com contrastes de cores um tudo-nada acentuados, tanto na pele como nas roupas. Seguem-se agora as criadas da Jutlândia e da Fiónia. Altas, esguias, um tudo-nada fortes, o vestuário um tanto em desalinho. Dariam muito que fazer à comissão. Também não nos falta um representante único da divisão de Bornholm[165]: cozinheiras competentes, mas lá não muito acessíveis, quer na cozinha, quer em Frederiksberg, têm um lado orgulhosamente agreste. A sua presença não deixa pois de produzir efeito por contraste, não gosto de sentir aqui a sua falta, mas raramente me meto com elas. — Seguem-se agora as tropas de elite: as raparigas de Nyboder[166]. De estatura pequena, cheiinhas, torneadas, finas de pele, joviais, alegres, lestas, faladoras, um pouco namoradeiras e acima de tudo de cabeça descoberta. O vestuário tende a aproximar-se mais do das senhoras, só há duas coisas a observar: não têm xaile, mas um lenço, não usam chapéu, quando muito uma pequena touca catita, de preferência, tendem a ter a cabeça descoberta. — — — — — «Oh, é a Marie, bom-dia! Logo havia de encontrar-vos aqui! Há muito que não vos via. Seguramente que ainda estais em casa do conselheiro?» — «pois sim» — «É de certeza uma posição muito boa?» — «sim» — «Mas andais por aqui tão sozinha, sem ninguém com quem ir... sem namorado, talvez ele não tenha tido tempo hoje, ou estais à espera dele — como não estais ainda noiva? Parece impossível. A rapariga mais bonita de Copenhaga, uma rapariga que está a servir em casa do conselheiro, uma rapariga que é uma jóia e um exemplo para todas as criadas, uma rapariga que sabe arranjar-se tão bem e tão... tão ricamente. Mas que lindo lencinho segurais na vossa mão, da mais fina cambraia... e que vejo eu, com bordado nos cantos, aposto que custou dez marcos... há por aí muitas senhoras elegantes que não têm um igual... luvas francesas... uma sombrinha de seda... E uma rapariga destas não está noiva...

165 A Jutlândia, a Fiónia, a Zelândia, onde se situa Copenhaga, e a ilha de Bornholm são as quatro regiões que na actualidade constituem o território dinamarquês. No tempo de Kierkegaard, o território Slesvig-Holsten, actualmente Schleswig-Holstein na Alemanha, era território dinamarquês.

166 Vd. nota 96 no capítulo «*Diapsalmata*».



É uma coisa absurda. Se não estou em erro, recordo-me de que o Jens tinha grande estima por vós, sabeis quem é o Jens, o Jens armazenista, |402| aquele do segundo andar... Ora vede, como eu acertei... porque não ficastes noivos? Jens era deveras um bonito rapaz, tinha uma boa posição, porventura com o decorrer do tempo e a influência do armazenista chegaria a oficial de polícia ou a fogueiro, não era assim tão mau partido... A culpa deve ter sido vossa, fostes demasiado dura com ele...» — «Não! mas vim a saber que o Jens já antes havia estado uma vez noivo de uma rapariga e que não a tinha tratado nada bem.» — «Mas que estou eu a ouvir, quem haveria de acreditar que o Jens era tão mau fulano... sim, os rapazes da guarda... os rapazes da guarda não são de fiar... Fizestes muitíssimo bem, uma rapariga como vós é certamente demasiado boa para ser lançada a qualquer um... De certeza que ainda encontrareis um partido melhor, é o que vos garanto.» — — — — «Onde vive a menina Juliane? Há muito tempo que não a vejo. A minha linda Marie podia seguramente dar-me uma ou outra informação... lá porque se foi infeliz no amor, não se deve, de modo algum, não ser compadecido para com os outros... Está aqui muita gente... não me atrevo a falar disto convosco, tenho medo de que alguém esteja à minha espreita... Escutai-me, só um instante, minha linda Marie... Vede, eis o lugar, neste caminho cheio de sombra, onde as árvores se inclinam para esconder-nos dos outros, aqui onde não vimos ninguém, onde não ouvimos voz humana, mas apenas o suave eco dos sons da música... aqui, atrevo-me a contar o meu segredo... não é verdade que se o Jens não tivesse sido um mau homem, terias ido passear com ele, de braço dado, terias ouvido a música alegre, desfrutado de uma alegria ainda maior... porquê tão comovida — vá, esquece o Jens... Não sejas injusta para comigo... foi para encontrar-te que vim aqui... foi para ver-te que fui a casa do conselheiro... reparaste nisso... sempre que me era possível, ia à porta da cozinha... tens de pertencer-me... será anunciado do púlpito... amanhã à tarde explico-te tudo... pela escada da cozinha, a porta à esquerda, em frente à porta da cozinha... adeus, minha linda Marie... que ninguém saiba que me viste aqui ou que falaste comigo, sabes agora o meu segredo» — — — É realmente linda, podia fazer-se alguma coisa dela. — Se eu conseguir pôr o pé no quarto dela, sou eu quem vai fazer o anúncio do púlpito. Sempre procurei desenvolver a αυταρκεια[167] grega feminina e, em especial, tornar o padre supérfluo.
|403|

---

167 Em grego no original: «autarquia».

Se isso fosse possível, poderia interessar-me muito estar atrás de Cordelia, quando ela recebe uma carta minha. Seria então fácil certificar-me até que ponto ela as assimila eroticamente no mais próprio dos sentidos. Na globalidade, as cartas são e continuarão a ser um meio que não tem preço para impressionar uma jovem; a letra morta tem amiúde uma influência muitíssimo maior do que a palavra viva[168]. Uma carta é uma comunicação secreta; é-se senhor da situação, não se sente a pressão de alguém que esteja presente, e uma jovem, creio eu, prefere estar completamente sozinha com o seu ideal, digamos, em certos instantes particulares, e exactamente nos instantes em que produz um efeito mais forte na sua mente. Se bem que o seu ideal tenha encontrado uma expressão bastante completa num determinado objecto amado, no entanto, então há momentos em que ela sente que há no ideal uma excessividade que a realidade não tem. Que lhe sejam permitidas estas grandes festas da expiação[169]; só tem de haver cuidado e utilizá-las acertadamente para que não regresse à realidade esgotada, mas sim fortalecida. As cartas contribuem para isso, actuando como se alguém invisível estivesse espiritualmente presente nestes instantes sagrados de consagração, porquanto a representação de que a pessoa real é o autor da carta produz uma transição leve e natural para a realidade.

Poderia eu ter ciúmes de Cordelia? Diabos me levem, sim! E contudo, noutro sentido, não! Visse eu, designadamente, que a sua essência ficaria entretanto perturbada, e não aquilo que eu desejava, se bem que eu saísse triunfante do meu combate com o outro — e eu desistiria então dela.

Disse um velho filósofo que, quando se regista escrupulosamente tudo aquilo que se experiencia, um indivíduo já é filósofo, antes de saber o que isso é. Há bastante tempo que estou ligado à comunidade dos noivos. Ora algum fruto terá pois de sair de uma relação destas. Pensei em reunir material para uma obra intitulada *Contributo para uma teoria do beijo, dedicada a todos os ternos amantes*. De resto, é curioso que não |404| exista

168 Vd. II Coríntios, 3:6: «O qual nos fez, também, capazes de ser ministros de um novo testamento, não da letra, mas do espírito; porque a letra mata, e o espírito vivifica.» Estas palavras de Paulo estão no cerne da disputa e da controvérsia entre «a palavra escrita» e «a palavra viva» protagonizadas por duas das figuras maiores da época de Kierkegaard, Henrik Nicolaj Clausen (1793-1877), que defendia uma exegese bíblica renovada, e N. F. S. Grundtvig, que concebia um modelo vivo do cristianismo, dando primazia à palavra transmitida pela tradição oral cristã. No início de *Postscriptum Conclusivo Não-Científico às* Migalhas Filosóficas, Johannes Climacus critica directamente o posicionamento de Grundtvig; vd. SV, vol. VII, pp. 28-35, SKS, vol. 7, pp. 46-52.
169 A sexta das sete festas solenes transmitidas por Deus a Moisés, vd. Levítico, 23; aqui, 23:26-32.



nenhuma obra sobre este assunto. Se eu conseguir acabá-la, estarei ao mesmo tempo a colmatar uma falta há muito sentida. Haveria de estar esta falta de literatura sobre o assunto fundamentada no facto de os filósofos não pensarem em tais coisas, ou será que não se entendem com coisas tais? — Já me sinto capaz de transmitir algumas sugestões. Para um beijo perfeito exige-se que os agentes sejam uma rapariga e um homem. Um beijo entre homens tem falta de gosto, ou, o que é pior, tem um gosto mau. — Além disso, creio que um beijo se aproxima mais da ideia quando um homem beija uma rapariga do que quando uma rapariga beija um homem. Quando, com o decorrer dos anos, a indiferença está instalada na relação, o beijo perdeu a sua significação. Aplica-se isto ao beijo familiar e conjugal, com o qual os casais, à falta de guardanapo, limpam a boca um ao outro, enquanto dizem: «bom proveito». — Se a diferença entre as idades for muito grande, então, o beijo sai fora da ideia. Recordo-me de numa escola feminina, numa das províncias, a classe das mais velhas ter um dito próprio, «beijar o jurisconsulto», uma expressão à qual associavam uma ideia que era bem menos do que uma ideia agradável. A origem desta expressão era a seguinte: a professora tinha um cunhado que vivia em casa dela, o qual tinha sido jurisconsulto e era um homem idoso; ora ele fazia-se valer dessa força para tomar a liberdade de querer beijar as rapariguinhas. — O beijo tem de ser expressão de uma determinada paixão. Quando se beijam um irmão e uma irmã que são gémeos, este beijo não é um beijo a sério. O mesmo se aplica ao beijo dado nas brincadeiras de Natal, idem para o beijo roubado. O beijo é uma acção simbólica que nada significa, quando o sentimento que deve denotar não está presente, e este sentimento só pode estar presente sob determinadas circunstâncias. — Se se quiser fazer uma tentativa de classificar o beijo, então, é possível imaginar vários princípios de classificação. Pode ser classificado no que diz respeito ao som. Lamentavelmente, a linguagem não tem neste ponto uma extensão que corresponda às minhas observações. Não creio que todas as línguas do mundo possuam a necessária provisão de onomatopeias para denotar as diferenças que só em casa do meu tio aprendi a conhecer. Ora dá estalido, ora sibila; ora estala, ora rebenta, ora troa, ora é cheio, ora é oco, ora é como algodão, etc., etc. — Pode classificar-se o beijo no que diz respeito ao contacto: o beijo tangente, ou beijo *en passant*, e o beijo coerente. — Pode ser classificado em relação ao tempo: o curto e o longo. Em relação ao tempo, há ainda uma outra classificação, e esta é propriamente a única que me |405| agrada. Estabelece-se então uma diferença entre o primeiro beijo e todos os outros. O que aqui está reflectido é incomensurável com aquilo que as restantes classificações iluminam, é indiferente ao som, ao contacto e ao tempo, na generalidade. O primeiro beijo tem entretanto uma diferença qualitativa em relação a todos os outros. Há pouquíssima gente

que pense nisto, que grande pena seria então só haver um único indivíduo a pensar nisso.

* *

**Minha Cordelia!**

Uma boa resposta é como um beijo doce, diz Salomão[170]. Tu sabes como eu sou danado por fazer perguntas; quase me levam a mal por isso. Acontece que não entendem aquilo que estou a perguntar, pois tu e só tu entendes aquilo que eu pergunto, tu e só tu entendes como responder, e tu e só tu entendes como dar uma boa resposta, já que uma boa resposta é como um beijo doce, diz Salomão.

*Teu, Johannes.*

* *

Há uma diferença entre um erótico espiritual e um erótico terreno. Até agora, tenho procurado desenvolver maioritariamente o espiritual em Cordelia. Ora a minha presença física tem de ser outra, não se limitando a ser uma disposição acompanhante, terá de ser tentadora. Tenho continuado a preparar-me nestes dias através da leitura do conhecido passo de *Fedro* sobre o amor[171]. Este passo electriza todo o meu ser e constitui um excelente prelúdio. Realmente, Platão era afinal muito entendido no erótico.

170 Provérbios, 24:26: «Beija com os lábios o que responde com palavras rectas»; a letra do texto está muito próxima da tradução de Lutero, na posse de Kierkegaard: «*Eine richtige Antwort ist wie ein lieblicher Kusz*» («Uma resposta certa é como um beijo doce»), in *Die Bibel*, Karlsruhe, Leipzig, 1836.

171 Aqui, «*Elskov*». Vd. Platão, *Fedro*, 253c-256; trata-se da analogia, estabelecida por Sócrates, que representa a alma do amante como sendo constituída por dois cavalos e um auriga. Perante o desejo, um dos cavalos age com pudor; o outro avança avidamente, forçando o início do contacto erótico com o amado, contra a vontade das duas outras partes da alma. O auriga, por sua vez, tenta contrariar o cavalo rebelde, que, através desta luta, aprende a obedecer-lhe. A alma do amante passa, assim, a seguir o amado com respeito e receio; este, com o tempo, experimenta em si o reflexo do amor do amante. No amor que se estabelece entre os dois pode prevalecer a vontade do primeiro cavalo; nesse caso, levarão uma vida virtuosa, alcançando um bem que se encontra acima do humano e do divino. Se, por outro lado, deixarem o cavalo desobediente obter o que quer, receberão apenas aquilo que a maioria das pessoas deseja. Em português: Platão, *Fedro*, introdução, tradução de grego e notas de José Ribeiro Ferreira, Lisboa: Edições 70, 1997, pp. 71-76.



* *

**Minha Cordelia!**

O latinista fala de um discípulo atento como sendo aquele que se pendura na boca do mestre. Para o amor, tudo é imagem e, em troca, a imagem é por seu turno realidade. E não sou eu um discípulo atento e aplicado? Mas tu nem sequer dizes uma única palavra.

*Teu, Johannes.*

|406|

* *

Se fosse outro a conduzir este desenvolvimento, então, é presumível que tivesse esperteza mais do que suficiente para deixar-se conduzir. Se entre os noivos eu consultasse um iniciado, então, ia decerto dizer-me com um acesso de atrevimento erótico: «Procuro em vão, nas posições do amor[172], a figura sonora[173] na qual os amantes conversam sobre o seu amor.» Eu responderia assim: «Fico contente por estares a procurá-la em vão, já que essa figura não tem qualquer cabimento no âmbito do erótico propriamente dito, nem mesmo quando se introduz nele o interessante.» O amor[174] é sobretudo demasiado substancial para ficar saciado com conversa; as situações eróticas são sobretudo demasiado significativas para serem preenchidas com conversa. São silenciosas, caladas, com contornos determinados e, contudo, eloquentes como a música da estátua de Mémnon[175]. Eros gesticula, não fala; ou, conquanto fale, é uma alusão misteriosa, uma música imagética. As situações eróticas são sempre ou plásticas, ou pictóricas; mas estarem dois a falar um com o outro sobre o seu amor nem é plástico, nem pictórico. Entretanto, os solidamente noivos começam sempre, invariavelmente, por um palavreado deste género, o qual se torna também o laço que mantém unido o seu casamento tagarela. Este palavreado é ao mesmo tempo iniciativa e prenúncio de que não faltará no seu casamento o dote de que Ovídio fala: *dos est uxoria*

172 Aqui, «*Elskov*». Nesta secção, regista-se o uso alternado de «*Elskov*» e de «*Kjærlighed*», assinalando-se apenas as ocorrências de «*Elskov*».

173 A figura acústica é o desenho configurado pela areia contida num prato posto em vibração; ou figura de Chladni, em homenagem ao físico alemão que a descobriu, Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827).

174 Aqui, «*Elskov*».

175 Dizia-se que a estátua egípcia de Mémnon, rei da Etiópia, e filho de Éos (a Aurora) e de Titono, emitia um som musical quando os primeiros raios do Sol lhe tocavam.

*lites*[176]. — Quando é para falar, já basta que seja um único a falar. Há-de ser o homem a falar e, por isso, há-de estar na posse de algumas das forças que estavam no cinto com que Vénus exercia o seu encanto[177]: a conversa a dois e a doce adulação, ou seja, o insinuante. — Não se retire daqui, de modo algum, que Eros seja mudo, ou que houvesse de ser desacertado manter uma conversa erótica, só que uma conversa é tão-somente erótica se não se perder em observações edificantes sobre as perspectivas de vida, etc., e a conversa pode propriamente ser considerada como um repouso do acto erótico, um passatempo, mas não como o supremo. Semelhante conversa, semelhante *confabulatio*, é, na sua essência, inteiramente divina, e nunca me canso de conversar com uma jovem rapariga. Ou seja, posso cansar-me de conversar com uma jovem em particular, mas nunca me canso de conversar com uma jovem. Para mim, é uma impossibilidade tão grande como ficar cansado de respirar. O que é próprio de semelhante conversa a dois é o florescimento vegetativo da conversação propriamente dito. A conversa mantém-se rasa ao chão, não tem objecto próprio, a casualidade é |407| a lei do seu movimento — mas maravilhas[178] é o nome que se lhe dá, e às suas produções.

* *

**Minha Cordelia!**

«Minha-teu», estas palavras envolvem o conteúdo das minhas cartas como um parêntese. Reparaste como a distância entre os seus braços se encurta? Oh! Cordelia minha! Não é de facto belo que quanto menos conteúdo há entre parênteses, tanto mais significativo se torna.

*Teu, Johannes.*

176 Em latim no original. Citação retirada de Ovídio, *Ars amandi*, livro II, v. 155, na tradução de C. A. André: «é dom das esposas a contenda»; *Arte de amar*, p. 59; *Opera*, vol. I, p. 269.

177 Na mitologia romana, Vénus, Afrodite na mitologia grega, é a deusa das hortas e dos jardins, e protectora da castidade da mulher. O cinto de Afrodite é assim descrito por Homero, *Ilíada*, livro XIV, vv. 214-217: «falou; e do peito desatou a cinta bordada e variegada, / na qual estavam urdidos todos os encantamentos: / nela está o amor, nela está o desejo, nela está o namoro / e a sedução, que rouba o juízo aos mais ajuizados», in Homero, *Ilíada*, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, 2005, p. 288; edição consultada pelo autor: *Homers Iliade* [A Ilíada de H.], vols. I-II, tradução de Christian Frederik Emil Wilster, Copenhaga, 1836; vol. II, p. 34. É Schiller quem fala do cinto de Vénus e não do cinto de Afrodite; vd. *Anmut und Würde*, pp. 252-253.

178 Aqui, «*Tusyndfryd*», literalmente «mil delícias» ou «mil maravilhas», designação comum para a sempre-viva ou margarida (*Bellis perennis*), uma amplificação da imagética da frase anterior.



* *

**Minha Cordelia!**

Será que um abraço é um combate?

*Teu, Johannes.*

* *

Na generalidade, Cordelia mantém-se calada, o que sempre me foi caro. Ela tem uma natureza feminina demasiado profunda para supliciar um indivíduo com o hiato, uma figura retórica que é própria da mulher, a qual é incontornável, quando o homem que há-de produzir a consoante que circunscreve o hiato em posição anterior ou posterior é igualmente feminino. Por vezes, uma única e breve expressão denuncia entretanto o quanto nela habita. Vou então em seu auxílio. Passa-se como se, atrás de alguém que traçasse alguns riscos num desenho com a mão pouco segura, estivesse outro que continuamente fizesse disso algo de arrojado e perfeito. Fica surpreendida e, contudo, é como se a ela pertencesse. Por isso, vigio-a, vigio qualquer expressão casual, qualquer palavra solta que ela esboce; quando a devolvo, torna-se algo de mais significativo, coisa que ela tanto conhece como não conhece.

Estivemos hoje em sociedade. Não trocámos uma palavra entre nós. Levantámo-nos da mesa; entrou então o criado para comunicar a Cordelia que havia um mensageiro |408| que desejava falar-lhe. Esse mensageiro vinha da minha parte, trazia uma carta contendo umas alusões a um dito que eu introduzira à mesa. Tinha sabido fazê-lo à mistura com a conversa generalizada à mesa, de molde a que Cordelia, apesar de estar sentada bastante afastada de mim, tivesse necessariamente de ouvi-la e de compreendê-la mal. A carta estava a contar com isto. Se eu não tivesse conseguido conduzir a conversa à mesa nessa direcção, então, teria sido eu em pessoa a confiscar a carta a determinada hora. Voltou à sala e teve de mentir um pouco. Assim se consolida o secretismo erótico sem o qual ela não pode seguir pelo caminho que lhe está consignado.

* *

**Minha Cordelia!**

Crês que quem deita a cabeça sobre a colina dos elfos vê em sonhos a imagem da filha dos elfos[179]? não sei; mas sei que quando repouso a minha cabeça no teu peito, e não fecho nessa altura os olhos, mas antes espreito para cima, vejo então o semblante de um anjo. Crês que quem reclina a cabeça sobre a colina dos elfos não pode jazer tranquilo? não creio que assim seja, mas sei que quando a minha cabeça se inclina sobre o teu peito, fica tão agitada que o sono não consegue descer sobre os meus olhos.

*Teu, Johannes.*

* *

*Jacta alea est*[180]. A viragem tem de ser dada agora. Estive hoje em casa dela, completamente tomado por um pensamento acerca de uma ideia que sempre me deu que fazer. Nem tive para ela ouvidos, nem olhos. A própria ideia era interessante e cativou-a. Teria sido desacertado começar a nova operação sendo frio na sua presença. Agora que me fui embora e que já não está ocupada com o pensamento, vai então descobrir facilmente como eu estava diferente do que habitualmente. O facto de ela descobrir a mudança na sua solidão faz com que essa descoberta lhe seja bastante mais dolorosa, produzindo um efeito mais lento, mas também mais penetrante. Não é capaz de ficar prontamente exacerbada e, quando lhe for então oferecida a oportunidade, já ela se esgotou a pensar tanto no assunto que não é capaz de falar dele de uma só vez, antes conservando sempre |409| um resíduo de dúvida. Sobe o desassossego, cessam as cartas, reduz-se o alimento erótico, troça-se do amor[181] como se fosse uma ridicularia. Talvez até aguente isto um instante, mas a longo prazo não consegue suportá-lo.

179 Vd. acima nota 30.

180 Frase atribuída a Júlio César, em latim no original: «A sorte está lançada», in Suetónio, *De vita Caesarum*, *Julius Cæsar*, livro I, v. 32, in *As Vidas dos Doze Césares*, vols. I-III, tradução de Angelina Pires (vol. I) e Adriaan de Man (vols. II e III), estudo introdutório e notas de Victor Raquel (vol. I) e Adriaan de Man (vols. II e III), Lisboa: Edições Sílabo, 2005-2007; vol. I, 2005, livro primeiro, p. 69; doravante mencionado como *As Vidas dos Doze Césares*. As palavras de César simbolizam uma decisão inabalável, com risco de violação consciente de uma proibição, e o conflito daí resultante. Edição de consulta para o autor: *Caji Suetonii Tranquilli Tolv første Romerske Keiseres Levnetsbeskrivelse* [Biografias dos primeiros doze imperadores romanos por Caio Suetónio Tranquilo], vols. I-II, tradução de Jacob Baden, Copenhaga, 1802-1803; vol. I, p. 31; doravante, *Levnetsbeskrivelse*.

181 Aqui, «*Elskov*».



Vai querer agora prender-me com os mesmos meios que eu com ela utilizei: usando o erótico.

No ponto relativo a relevar um noivado, qualquer rapariguinha é um grande casuísta; e apesar de não fazerem cursos na escola sobre a matéria, todas as meninas estão todavia excelentemente inteiradas, quando a questão versa os casos em que um noivado deve ser anulado. Esta questão deveria propriamente ser tarefa obrigatória no exame final do último ano; e apesar de eu aliás saber que as composições realizadas nas escolas para raparigas são invariavelmente monocórdicas, então, tenho também a certeza de que não faltaria aqui variedade, visto que o próprio problema abre um largo campo à perspicácia de uma rapariga. E porque não há-de dar-se a uma jovem a oportunidade de mostrar a sua perspicácia da mais brilhante maneira? Ou não encontrará ela aqui a oportunidade de mostrar que tem maturidade — para ficar noiva? Vivi uma vez uma situação que muito me interessou. Numa família, que eu por vezes visitava, os pais foram passar o dia fora e, ao invés, as duas jovens filhas do casal reuniram um círculo de amigas para tomar o café da tarde. Eram oito, no total, todas de idades entre os dezasseis e os vinte anos. É de presumir que não estivessem à espera de visita nenhuma, tinham dado ordem à criada para negar a entrada. Entretanto eu entrei e reparei distintamente que ficaram um pouco surpreendidas. Sabe Deus de que tratam propriamente oito jovens desta espécie em semelhante solene encontro sinodal. As mulheres casadas também se reúnem por vezes em encontros semelhantes. Pronunciam-se então sobre teologia pastoral e tratam, em especial, das questões mais importantes: em que casos é mais acertado mandar a criada sozinha à praça, se é mais acertado ter conta aberta no talho, ou pagar logo; se será provável que a cozinheira tenha um namorado, como há-de pôr-se fim a esta brincadeira do namorado, que atrasa a feitura das refeições. — — — Arranjei lugar neste bonito grupo. Estávamos mesmo no início da Primavera. O Sol emitia alguns raios escassos como mensageiros da sua chegada. Na própria sala tudo era invernoso, e exactamente por isso eram tão prenunciadores os escassos raios de Sol. O café fumegava em cima da mesa — ora, quanto às raparigas, estavam |410| alegres, sadias, florescentes; e prazenteiras, pois o medo dissipara-se, e que coisa havia a temer, pois de certo modo até estavam em maioria. — Consegui dirigir a atenção e a conversa para a questão dos casos em que deve anular-se um noivado. Enquanto o meu olhar se deleitava a voltejar de flor em flor naquela grinalda de raparigas, deleitando-se a repousar ora numa, ora noutra beldade, o meu ouvido exterior regozijava, deliciando-se com o desfrute daquela música de vozes, e o meu ouvido interior, observando e escutando o que era dito. Uma só palavra era o que muitas vezes me bastava para perscrutar profundamente o coração ou a história de uma destas

raparigas. Como são deveras sedutores os caminhos do amor, e como é interessante investigar quão longe o indivíduo singular nele se encontra. Ateava constantemente a fogueira com observações e ditos espirituosos, a objectividade estética contribuía para tornar a relação mais livre e, no entanto, mantinha-se tudo sempre dentro dos limites do mais rígido decoro. Enquanto gracejávamos assim pelas mais leves paragens da conversa, permanecia aí latente uma possibilidade de colocar estas boas meninas num embaraço fatal com uma única palavra. Essa possibilidade estava em meu poder. As jovens não se apercebiam, nem sequer o suspeitavam. No jogo ligeiro da conversa era a cada instante refreada, tal como Xerazade adiava a sentença de morte contando histórias[182]. — Umas vezes, conduzia eu a conversa para as fronteiras da nostalgia; e outras, deixava que a traquinice se soltasse; outras vezes, tentava-as para que seguissem um jogo dialéctico. E que matéria haverá que contenha em si uma maior multiplicidade, tudo dependendo de como se olha para ela. Eu introduzia constantemente novos temas. — Contei-lhes que uma rapariga se vira forçada pela crueldade dos pais a anular o noivado. A infeliz colisão quase lhes fez vir as lágrimas aos olhos. — Contei-lhes que um homem havia anulado o noivado, invocando duas razões: a rapariga era demasiado alta, e ele não se ajoelhara quando lhe confessara o seu amor. Colocando-lhe eu então a objecção de que seria todavia impossível considerá-las como razões suficientes, respondera-me: «Sim, são justamente suficientes para alcançar o que eu pretendo, pois não há quem seja capaz de contrapor uma resposta racional.» — Propus à apreciação da assembleia um caso muito difícil. Uma jovem acabou tudo porque se sentia convicta de que ela e o namorado não estavam bem um para o outro. O seu amado quis trazê-la à razão[183], assegurando-lhe quanto a amava, respondendo-lhe ela assim: «ou estamos bem um para o outro e há uma verdadeira simpatia, e vais então ver que |411| estamos bem um para o outro; ou não estamos bem um para o outro, e vais então perceber que não estamos bem um para o outro». Era um prazer olhar como estas jovens partiam a cabeça para apreender esta enigmática história e, contudo, reparei nitidamente que algumas a haviam entendido lindamente, pois no que toca a anular um noivado, qualquer rapariguinha é um casuísta nato. — Sim, creio realmente que me era mais fácil disputar com o próprio diabo do que

182 Estratagema que alicerça a construção narrativa de *As Mil e Uma Noites*, assegurando a sobrevivência de Xerazade: para se vingar da traição da sua primeira esposa, o rei persa Schahriar desposava em cada novo dia uma virgem, matando-a após a noite de núpcias; Xerazade consegue adiar a execução da sua sentença, contando-lhe histórias durante mil e uma noites, até que, por fim, o rei resolve poupar-lhe a vida. Edição do autor: *Tausend und eine Nacht* [As mil e uma noites], vols. I-IV, tradução de Gustav Weil, Estugarda, Pforzheim, 1838-1841.

183 Aqui, «*Raison*», grafia antiga de «*ræson*».



com uma jovem rapariga, quando se trata de saber em que casos deve anular-se um noivado. —

Estive ontem em casa dela. Precipitadamente, com a rapidez do pensamento, inclinei prontamente a conversa para o mesmo objecto, com o qual a havia ontem ocupado, procurando novamente levá-la ao êxtase. «Há um comentário que eu já queria ter feito ontem; ocorreu-me logo assim que saí!» Resultou. Enquanto estou ao pé dela, encontra desfrute em ouvir-me; quando me vou embora, ela decerto repara que foi enganada, que eu mudei. Desta maneira, retira-se as respectivas acções do mercado. É uma maneira manhosa, mas muitíssimo a propósito, como todos os métodos indirectos. Para si, ela consegue explicar bem que uma coisa semelhante àquela de que estou a falar pode manter-me ocupado e, no instante, isto até lhe interessa e, contudo, engano-a, privando-a do erótico propriamente dito.

*Oderint, dum metuant*[184], como se fossem apenas o temor e o ódio a andarem juntos, ao passo que o temor e o amor nem sequer teriam nada que ver um com o outro, como se não fosse o temor a tornar o amor interessante? Que amor é esse, com o qual abraçamos a natureza, não haverá nele um secreto medo e horror, porque a sua bela harmonia emana da ilegalidade e da bravia confusão, e a sua segurança emana da infidelidade? Mas é precisamente esse medo que mais prende. Assim se passa com o amor, quando é de ser interessante. Atrás dele deve incubar a noite profunda e temerosa, de onde brota a flor do amor. Assim repousa a *nymphæa alba*[185] com o seu cálice na superfície da água, enquanto o pensamento se angustia ao precipitar-se na escuridão profunda, onde tem a sua raiz. — Reparei que ela me chama sempre «meu», quando me escreve; mas não tem coragem para o dizer quando fala comigo. |412| Implorei-lhe hoje que o fizesse, com tanta insinuação e com todo o calor erótico possível. Começou a fazê-lo e bastou um olhar irónico, mais breve e rápido de fazer do que de dizer, para conseguir que tal lhe fosse impossível, apesar de os meus lábios a incitarem com todo o seu poder. Esta disposição é normal.

É minha. Não o confio às estrelas, como é uso e costume, nem vejo propriamente como pode este anúncio interessar a esses orbes distantes. Tam-

184 Frase atribuída a Calígula (Caius Caesar Germanicus, 12-41), que passou à história como tirano cruel e sanguinário; em latim no original: «Que me odeiem, desde que me temam»; citado in Suetónio, *De vita Caesarum, Caligula*, livro IV, 30, v. 3. Em português: *As Vidas dos Doze Césares*; vol. II, 2006, livro quarto, pp. 86-87; *Levnetsbeskrivelse*, vol. I, p. 312.

185 Em latim no original, designação científica do nenúfar.

bém não o confio a ninguém, nem mesmo a Cordelia. Conservo este segredo só para mim, como que o sussurro dentro de mim próprio nas mais secretas conversas comigo mesmo. As tentativas de resistência da sua parte não foram particularmente grandes, ao invés, o poder erótico que ela desdobra é digno de admiração. Como ela é interessante nesta profunda paixão, como ela é grande, quase sobrenatural! Como ela é tão dúctil quando se escapa, tão flexível quando se insinua por tudo aquilo em que ela descobre um ponto fraco! Tudo foi posto em movimento; mas é neste frémito dos elementos que eu me encontro justamente no meu elemento. E contudo, neste movimento, ela não é de modo algum pouco bela, não fica despedaçada em disposições, não fica estilhaçada em momentos. Continua a ser uma Anadiómena[186], só que não se eleva na sua graciosidade ingénua, ou numa calma desafectada, é antes movida pela forte pulsação do amor[187], na medida em que é afinal unidade e equilíbrio. Eroticamente, está completamente equipada para o combate, luta com as setas dos olhos, com o comando do sobrolho, com o secretismo da fronte, com a eloquência do seio, com os perigosos encantos do abraço, com a prece dos lábios, com o sorriso das faces, com o doce anseio de toda a criação. Há nela uma força, uma energia, como se fosse uma Valquíria[188], mas essa plenitude de força erótica é de novo temperada por uma certa lassitude languescente que sobre ela se exala. — Não pode ser mantida durante muito tempo neste pico, no qual apenas o medo e o desassossego a mantêm de pé, impedindo que ela se precipite. Depressa sentirá que, em relação a semelhantes movimentos, um noivado é demasiado constrangedor, demasiado incomodativo. Torna-se ela mesma a tentadora que me seduz levando-me a ultrapassar os limites do universal, e fica assim ciente de que isso é para mim o principal.

|413| Não são poucas as expressões que da sua parte caem, sugerindo que está cansada do noivado. Não passam despercebidas aos meus ouvidos, os quais são os batedores da minha operação na sua alma, dando-me indicações claras que constituem as pontas dos fios com que a enredo dentro do meu plano.

* *

186 Designação de Vénus saindo das águas.

187 Aqui, «*Elskov*».

188 Na mitologia nórdica, as Valquírias eram deusas enviadas por Odin para resgatar heróis mortos em combate, os quais eram transportados para Valhalla, a morada de Odin. Edição consultada pelo autor: J. B. Møinichen, *Nordiske Folks Overtroe, Guder, fabler og helte, intil Frode 7 Tider* [Superstições, Deuses, Fábulas e Heróis do Povo Nórdico até aos Tempos de Frode VII], Copenhaga, 1800, p. 458.



**Minha Cordelia!**

Queixas-te do noivado, em tua opinião, o nosso amor não necessita de um elo exterior que é apenas um entrave. Nisso, reconheço eu prontamente a minha excepcional Cordelia! Na verdade, admiro-te. A nossa união exterior mais não é do que uma separação. Há ainda uma parede interior que nos afasta como Píramo e Tisbe[189]. A conivência dos homens é ainda factor de perturbação. Só há liberdade em oposição. Quando ninguém alheio suspeita do amor, só então o amor possui significação; quando qualquer intruso acredita que os amantes se odeiam, só então o amor é feliz.

*Teu, Johannes.*

* *

Depressa se romperá o elo do noivado. É ela quem o vai desenlaçar, para se possível me prender ainda mais firmemente nesse desenlace, tal como os caracóis soltos prendem mais do que os que estão apanhados. Se eu anulasse o noivado, ficaria privado desse salto mortal erótico, tão sedutor de observar, e um sinal tão seguro do atrevimento da sua alma. Para mim, isto é o principal. Além disso, todo este acontecimento iria acarretar-me uma quantidade de desagradáveis consequências em relação a terceiros. Ficaria um tanto mal visto, seria odiado, abominado, embora injustamente, pois não viria a ser vantajoso para muitas? Há muitas donzelinhas, as quais, à falta de estarem noivas, ficariam sempre muitíssimo satisfeitas se tivessem chegado lá por perto. No entanto, sempre é alguma coisa, mesmo que seja, para ser sincero, muitíssimo pouco, pois quando alguém avança como quem se acotovela para arranjar um lugar na lista de espera[190], fica-se precisamente sem esperanças, e quanto mais alto se sobe, quanto mais longe se avança, menores são as esperanças. No mundo do amor |414| não se aplica o princípio de antiguidade no que diz respeito a progressões ou nomeações. Acrescente-se que uma donzelinha desta espécie está cansada de possuir bens indivisos, precisa que a sua vida seja agitada por um acontecimento. Mas o que haverá que se compare a uma história de amor infeliz, especialmente quando é possível levar todo o

189 Píramo e Tisbe amavam-se, apesar da oposição dos pais; comunicavam através da parede que separava as casas das respectivas famílias. Vd. Ovídio, *Metamorphoses*, livro IV, 55-166; *Metamorfoses*, pp. 106-109; *Opera*, II, pp. 99-102.

190 «*Exspectance-List*», termo usado em dupla valência, dado que «*Ekspectance*» significa «esperanças» e «expectativa».

caso de uma maneira tão ligeira, em paralelo. Enfia-se então na própria cabeça e na do próximo que se está entre os enganados e, como não se tem qualificações para ser admitido numa sociedade de madalenas[191], encontra-se hospitalidade ao lado numa sociedade de choronas. Odeiam-me, portanto, em cumprimento do dever. Além disso, chega ainda uma divisão com aquelas que alguém enganou na totalidade, enganou por metade ou enganou a três quartos. A este respeito, há bastantes graus, desde as que têm um anel, com o qual pleiteiam, às que alegam um aperto de mão numa contradança. As suas feridas abrem-se novamente com as novas dores. Aceito o ódio delas como um bónus. Mas é óbvio que todas estas rancorosas, para o meu pobre coração, são como criptoamantes. Um rei sem terra é uma figura ridícula; mas uma guerra de sucessão entre uma multidão de pretendentes a um reino sem terra suplanta a maior das ridicularias. É assim que eu devia ser propriamente amado e cuidado pelo belo sexo tal como uma associação de socorros mútuos[192]. Um noivo de verdade só pode afinal cuidar de uma, mas uma possibilidade copiosa como esta pode prover, diga-se, de algum modo prover então sejam lá quantas forem. Fico livre de todo este sarilho e, ao mesmo tempo, com a vantagem de conseguir aparecer mais tarde num papel completamente diferente. As jovens raparigas vão lamentar-me, ter compaixão de mim, suspirar por mim, eu bato exactamente na mesma tecla, também dessa maneira pode andar-se à conquista.

É bastante estranho; tenho nesta altura a dor de observar que estou a ficar com o sinal indiciador que Horácio desejou para todas as raparigas infiéis — um dente negro e, mais ainda, um dente da frente[193]. Como é possível ser tão supersticioso! O dente está mesmo a incomodar-me, nem tolero que me toquem no assunto, é um ponto fraco que eu tenho. Conquanto em tudo o mais eu esteja completamente armado, aqui, até mesmo o pior dos lorpas pode aplicar-me um soco que vai muito mais fundo do que ele pensa ao atingir o dente. Faço o possível para branqueá-lo, mas é em vão, digo como Palnatoke:

191 Vd. nota 48 no capítulo «Silhuetas».

192 «*Assistenshuus*», caixa de socorros mútuos fundada em 1688 com o intuito de auxiliar as classes mais pobres através da concessão de empréstimos sob penhor.

193 Em latim, no original, citação de Horácio, *Odes*, livro II, VIII, v. 3: «e se um dente negro ou uma marca na unha»; vd. Horácio, *Odes*, tradução de Pedro Braga Falcão, Lisboa: Livros Cotovia, 2008, p. 144, vv. 1-4: «Se algum castigo tivesses sofrido / por um falso juramento, Barine, / e se um dente negro ou uma marca na unha / mais feia te tornasse.» Edição consultada pelo autor: *Q. Horatii Flacci opera* [Obras de Quinto Horácio Flaco], Leipzig, 1828, p. 48.



|415| Esfrego-o dia e noite,
Mas não apago a sombra negra.[194]

No entanto, é extraordinário como a vida contém muito mistério. Uma pequena circunstância como esta pode incomodar muito mais do que o mais perigoso dos assaltos, a mais tormentosa das situações. Vou tirá-lo, mas perturba-me a fala e o meu poder de voz. Mas vou mesmo tirá-lo, e mandar pôr um falso; é falso designadamente para o mundo, para mim, o negro era falso.

É uma coisa cabal e excelente que Cordelia colida com um noivado. O casamento é e será sempre uma instituição honrosa, se bem que tenha consigo o lado entediante de na sua juventude gozar parcialmente, desde logo, das honrarias que a velhice lhe acarreta. Ao invés, um noivado é um invento autenticamente humano e, nessa qualidade, tão significativo e tão ridículo, já que, por um lado, tudo está conforme pelo facto de uma jovem, no turbilhão da paixão, se colocar acima disso e, por outro lado, sentir todavia a significação de tudo isso, sentir a energia da sua alma como um sistema circulatório superior que em si está presente por toda a parte. Ora importa conduzi-la de molde a que na sua atrevida fuga ela perca de vista o casamento e, sobretudo, a terra firme da realidade, e que a sua alma, tanto no seu orgulho como no receio de perder-me, destrua uma forma humana imperfeita para se precipitar numa coisa que é superior ao humano universal. A este respeito, não preciso entretanto de sentir temor, pois agora o seu caminhar na vida já paira com tanta leveza que já perdeu de vista, em grande parte, a realidade. Além disso, eu até continuo com ela a bordo e posso sempre desfraldar as velas.

A mulher é e continua ainda a ser para mim uma matéria inesgotável de apreciação, uma abundância eterna de contemplação. O homem que não se sinta impelido para tal estudo, por mim, pode aliás ser o que ele muito bem quiser no mundo, mas uma coisa ele não é, não é estético. Ora, o que é precisamente o glorioso e o divino da estética é ser apenas ela a entrar em relação com o belo; este tem essencialmente a ver com as belas letras |416| e com o belo sexo. Posso alegrar-me, e alegra-se-me o coração, ao imaginar o sol da feminilidade irradiando numa infinita multiplicidade, espalhando-se numa confusão de línguas, na qual cada singular tem uma pequena parte de toda a riqueza da feminilidade, embora de molde a que o restante que nela se encon-

194 Retirado de uma fala do Palnatoke, na tragédia homónima de Adam Oehlenschläger, Acto V, cena 2; in *Oehlenschlägers Tragødier* [Tragédias de O.], vols. I-X, Copenhaga, 1841-1849, vol. II, p. 298. Peça representada oito vezes no Teatro Real de Copenhaga no período compreendido entre 1830 e 1840.

tra se forme harmoniosamente em torno deste ponto. Neste sentido, a beleza feminina é infinitamente divisível. Só a parte particular de beleza tem de ser dominada em harmonia, ou então, é factor de perturbação, e acabamos por pensar que a natureza tinha pensado nalguma coisa para esta rapariga, mas ficou-se por aí. O meu olho nunca consegue cansar-se de percorrer essas emanações derramadas pela beleza feminina sobre essa periférica multiplicidade. Cada ponto particular tem a sua pequena parte e, contudo, é completo em si, feliz, alegre, belo. Cada uma tem o seu: o sorriso divertido; o olhar malicioso; os olhos cúpidos; a inclinação da cabeça; a mente galhofeira; a nostalgia serena; o pressentimento profundo; a melancolia premonitória; a saudade da terra; as emoções inconfessadas; o aceno do sobrolho; os lábios inquiridores; o secretismo da fronte; os caracóis enfeitiçantes; as pestanas dissimulantes; o orgulho celestial; a modéstia terrena; a pureza angelical; o rubor furtivo; a passada ligeira; o grácil pairar; a postura lânguida; o sonho cheio de anseio; o suspiro inexplicável; a estatura elegante; as formas suaves; o seio opulento; as ancas avolumadas; o pé pequeno; a mão delicada. — Cada uma tem o seu, o que uma não tem, a outra tem. Ao ter olhado isto vezes sem conta e observado vezes sem conta esta multiplicidade no mundo, quando sorri, suspirei, adulei, ameacei, desejei ardentemente, tentei, ri, chorei, esperei, receei, senti admiração, perdi — fecho então o leque e o que estava espalhado reúne-se no Uno, as partes no todo. Alegra-se-me então a alma, palpita-me o coração, incendeia-se-me a paixão. Essa rapariga ímpar, a única em todo o mundo, tem de pertencer-me, tem de ser minha. «Que Deus fique com o céu, se eu ficar com ela.»[195] Sei bem o que escolho, é tão grande que o próprio céu não pode ficar servido com uma tal partilha, pois o que iria sobrar no céu se eu ficasse com ela? Os muçulmanos crentes sentir-se-iam enganados na sua esperança, se no seu paraíso abraçassem sombras pálidas e exangues, pois não encontrariam corações calorosos, já que todo o calor do coração foi reunido no peito dela; inconsoláveis, cairiam no desespero, quando encontrassem lábios pálidos, olhos baços, um seio imóvel, |417| um aperto de mão frouxo, pois todo o rubor dos lábios e o fogo dos olhos, o desassossego do seio e a promessa de apertar as mãos, e o pressentimento do suspiro e a bênção do beijo, a tremura do toque e a paixão do abraço — tudo — foi nela unido, ela, que esbanjaria comigo o que chegaria para um mundo tanto daqui como do além. É assim que penso amiúde neste assunto; mas de cada vez que assim penso, fico sempre acalorado, porque a imagino acalorada. Embora seja comum considerar o calor como um bom sinal, daí não resulta que se outorgue a este meu modo de pensar o

195 Adaptação de uma exclamação atribuída ao antigo rei da Dinamarca Valdemar IV (1320-1375), utilizada originalmente em referência ao seu castelo de Gurre. Edição consultada pelo autor: J. M. Thiele, *Danske Folkesagn* [Lendas Dinamarquesas], vols. I-IV; vol. I, pp. 90 e segs.



honroso predicado de ser sólido. Por isso, até para variar, quero pensar nela friamente. Vou tentar pensar na mulher de modo categórico. Em que categoria pode ela ser concebida? enquanto ser para o outro[196]. Entretanto, não tem de ser tomado em mau sentido, como se aquela que fosse para mim fosse em simultâneo para outro. Aqui, como sempre acontece no pensamento abstracto, temos de abster-nos de ter em conta a experiência, pois se assim não for, no caso presente, eu ficaria, de uma maneira curiosa, com a experiência tanto a meu favor quanto contra mim. Aqui, como em toda a parte, a experiência é uma personagem curiosa, cuja essência é estar sempre tanto a favor quanto contra. A mulher é, portanto, ser para o outro. Por outro lado, aqui, por seu turno, não é de se deixar perturbar pela experiência, a qual nos ensina que raramente se encontra uma mulher que seja na verdade ser para o outro, dado que é comum uma grande maioria nem sequer ser nada, nem para si mesma, nem para o outro. Ora, a mulher partilha esta determinação com a natureza inteira, com todo o feminino em geral. Toda a natureza limita-se a ser para o outro, não em sentido teleológico, de modo a que um segmento singular da natureza seja para outro segmento singular, porém, toda a natureza é para o outro — para o espírito. Assim acontece de novo com o singular. A vida da planta, por exemplo, com toda a ingenuidade, desdobra a sua graciosidade escondida e é meramente para o outro. De um modo semelhante, um enigma, uma charada, um segredo, uma vogal, etc., são apenas ser para o outro. Daí que seja possível explicar também por que motivo Deus, ao criar *Eva*, fez com que caísse um sono profundo sobre Adão[197], pois a mulher é o sonho do homem. Esta história também ensina de uma outra maneira que a mulher é ser para o outro. Diz designadamente que Jeová retirou uma costela do homem. Se, por exemplo, a tivesse retirado do cérebro do homem, então, a mulher permaneceria como ser para o outro, mas a determinação não seria a de que ela haveria de ser uma quimera[198], mas uma coisa completamente diferente. Tornou-se carne e sangue, mas precisamente por essa via caiu sob a determinação da natureza, |418| que é por essência ser para o outro. Só através do toque do amor[199]

196 De acordo com a lógica hegeliana, há dois modos de determinação do ser, o ser-em-si, e o ser-para-o-outro; ao atribuir-se neste passo a categoria de ser-para-o-outro à mulher, o sexo feminino fica determinado a partir do sexo masculino. Vd. Hegel, *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica], in *Werke*, vol. III, pp. 124-125; *Jubiläums*, IV, pp. 134-135; e *Suhrkamp*, vol. V, p. 126.

197 No Livro do Génesis, os versículos 2:18-23 dizem respeito à criação de Eva; vd. em especial 2:18: «E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele.»

198 Não é possível reproduzir o efeito do uso sequencial de «*Hjerne*», «cérebro», e de «*Hjernespind*», «a quimera», literalmente «um fio [da teia] do cérebro».

199 Aqui e nas duas ocorrências seguintes, «*Elskov*».

ela desperta, antes desse tempo ela é sonho[200]. No entanto, nessa existência de sonho é possível distinguir dois estádios: o primeiro, no qual o amor sonha com ela, e o segundo, no qual ela sonha com o amor.

Como ser para o outro, a mulher é designada através da virgindade pura. A virgindade é nomeadamente um ser, o qual, conquanto seja para si, é propriamente uma abstracção e mostra-se apenas a outro. Encontra-se também o mesmo na inocência feminina. Por isso, é possível dizer que, nesse estado, uma mulher é invisível. Também não existia, como é sabido, qualquer imagem de Vesta[201], a deusa que melhor designava a virgindade propriamente dita. Esta existência, de facto, zela esteticamente por si própria, à semelhança do que Jeová faz eticamente[202], e não pretende que tenha de existir qualquer imagem, nem sequer nenhuma representação sua. É nisto que consiste a contradição: aquele que é para o outro não é, e só se torna visível através do outro. Em sentido lógico, esta contradição é inteiramente adequada, e quem se entende a pensar logicamente não se sentirá perturbado por ela, antes se alegra com ela. Quem em contrapartida pensa ilogicamente, imaginará que aquele que é ser para o outro *é* ser para o outro em sentido finito, tal como acerca de uma coisa singular se diz que é algo para mim.

Esse ser da mulher (a palavra «existência» já diz demasiado, dado que ela não subsiste fora de si mesma) é acertadamente designado como graciosidade, uma expressão que recorda a vida vegetativa; ela é como uma flor, como gostam de dizer os poetas[203], e até o espiritual está nela presente de maneira vegetativa. Ela encontra-se inteiramente dentro da determinação da natureza e, por conseguinte, só é livre esteticamente. Em sentido mais profundo, só fica livre através do homem, e por isso se diz «tomo a liberdade de declarar-me», e por isso o homem o faz[204]. Quando o faz bem, então, não pode ser questão de uma qualquer escolha. Decerto que a mulher escolhe, mas se essa escolha é pensada como o resultado de uma longa apreciação, semelhante escolha é não-feminina. Por isso, é desonroso ser recusado, porque o

200 Possível alusão ao tratado de Karl Rosenkranz (1805-1879) *Psychologie oder die Wissenschaft vom subjectiven Geist* [Psicologia ou a Ciência do Espírito Subjectivo], Königsberg, 1837, obra fundamental, por exemplo, no contexto de *O Conceito de Angústia*.

201 A deusa era representada por uma chama ardente; vd. Ovídio, *Fasti*, livro VI, vv. 295-298; *Opera*, vol. III, p. 143; e também Nitsch, vol. II, p. 622.

202 Vd. Livro do Êxodo, 20:5: «Não te encurvarás a elas, nem as servirás: porque eu, o Senhor, teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a maldade dos pais nos filhos, até à terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem»; e Deuteronómio, 4:24: «Porque o Senhor, teu Deus, é um fogo que consome, um Deus zeloso.»

203 Motivo recorrente ao longo de toda a tradição ocidental, e ao longo deste diário; recorde-se ainda que «flor» é também o termo utilizado para caracterizar a poesia e a figuração retórica.

204 Vd. acima nota 129.



indivíduo em causa se teve em demasiada consideração, quis dar uma liberdade ao outro, não estando à altura de o fazer. — Reside uma profunda ironia nesta relação. Aquele que é para o outro surge na sua aparência como sendo a parte predominante: o homem toma a liberdade de declarar-se, a mulher escolhe. A mulher, segundo o seu conceito, é a vencida, o homem, segundo o seu conceito, é o triunfador e, contudo, o triunfador inclina-se diante do derrotado e, no entanto, isto é completamente natural, e não passa de grosseria, estupidez e falta de senso erótico |419| ignorar o que assim sucede de modo imediato. Tem também um fundamento mais profundo. A mulher é, designadamente, substância, o homem é reflexão. Por isso, também ela não escolhe sem mais delongas, mas o homem toma a liberdade de declarar-se, e ela escolhe. Mas o pedido do homem é uma pergunta, a escolha dela é propriamente apenas resposta a uma pergunta. Em certo sentido, o homem é mais do que a mulher, noutro sentido é infinitamente menos.

Esse ser para o outro é a pura virgindade. Caso proceda ao ensaio de ficar ele mesmo em relação com um outro ser que é ser para ele, então, a contradição mostra-se no absoluto desdém, mas essa oposição mostra ao mesmo tempo que o ser da mulher propriamente dito é ser para o outro. Diametralmente oposto à entrega absoluta está o absoluto desdém, o qual, em sentido inverso, é invisível, tal como a abstracção contra a qual tudo se rompe, sem que a abstracção ganhe vida por isso. Ora a feminilidade toma um carácter de crueldade abstracta, que é o cume caricatural da *Sprödigkeit*[205] virginal propriamente dita. Um homem nunca pode ser tão cruel como uma mulher. Pela consulta de mitologias, contos de fadas, lendas populares, vê-se como este facto sai corroborado. Se há neles descrito um princípio da natureza, o qual na sua inclemência não reconhece quaisquer limites, é o do ser virginal. Ou então, fica-se horrorizado ao ler que uma rapariga deixa, impassível, que os seus pretendentes arrisquem a vida, tal como amiúde se lê nos contos de todos os povos[206]. Um *Blaubart*[207] mata na noite de núpcias todas

205 Em alemão no original: «recato».

206 Tema de um conto do poeta persa Nizami (ou Nezami) Ganjavi (1141-1209), tornado conhecido a partir da publicação de *Les Mille et un Jours: contes persans, turcs et chinois* [Os Mil e Um Dias: Contos Persas, Turcos e Chineses], de François Pétis de la Croix (1653-1713), Paris, 1710-1712, obra que se tornou popular, com várias reedições nos séculos XVIII e XIX. O tema chegou ao público dinamarquês através da peça de F. Schiller, *Turandot, Die Prinzessin von China* [Turandot, Princesa da China], 1802), traduzida como *Turandot. Prindsesse af China. Tragikomisk Skuespil i fem Optog. Efter Schillers Bearbeidelse af Gonzis Original oversat til Brug for den danske Skueplads ved M. F. Liebenberg* [Turandot, Princesa da China, Peça Tragicómica em Cinco Actos. De Acordo com o Tratamento de Schiller do Original de Gonzi, Traduzida para Levar à Cena na Dinamarca], Copenhaga, 1815.

207 Em alemão no original: «Barba Azul», personagem da colectânea de contos populares de Charles Perrault, *Les contes de ma mère l'Oye* [Os Contos da Minha Mãe

as jovens que amou, mas o contentamento não está em matá-las, pelo contrário, o contentamento deu-se antes, nisso consiste a concreção, não é uma crueldade pela crueldade propriamente dita. Um *Don Juan* seduz e foge, mas não tem contentamento algum em fugir delas, mas sim em seduzi-las; portanto, não é de todo esta crueldade abstracta.

Assim, quanto mais analiso o caso, tanto mais vejo que a minha práxis está em perfeita harmonia com a minha teoria. A minha práxis sempre esteve impregnada, a saber, da convicção de que a mulher é essencialmente ser para o outro. Por isso, tem o instante infinitamente tanto a significar, pois o ser para o outro é sempre assunto do instante. Pode decorrer mais tempo ou menos tempo até que chegue o instante, mas assim que chega, aquele que originalmente era ser para o outro assume-se como um ser relativo e, dessa maneira, acaba. Sei muito bem que os homens casados dizem que a mulher também é ser para o outro noutro sentido, |420| para eles, ela é tudo para a vida inteira. Tem de dar-se-lhes crédito por isto. Penso realmente que é algo com que se iludem reciprocamente. Em geral, cada condição tem na vida certos costumes convencionais e, em especial, certas mentiras convencionais. Entre eles, tem de contar-se este conto do vigário. Ser entendido no instante[208] não é um assunto assim tão fácil, e quem o entender mal recebe obviamente um tédio deste tipo para toda a vida. O instante é tudo e no instante a mulher é tudo; não entendo as consequências. Entre elas, está também a consequência de ter filhos. Ora, eu imagino-me como sendo um pensador bastante consequente, mas mesmo que ficasse maluco, não sou homem para pensar na consequência que mal entendo; para tal, tem de haver um homem casado.

Ontem, Cordelia e eu fomos visitar uma família na sua casa de Verão. O grupo entreteve-se quase sempre no jardim, passando o tempo com toda a espécie de exercícios físicos. Entre eles, jogou-se também às argolas. Aproveitei a oportunidade de um outro senhor que tinha jogado com Cordelia se ter ido embora para tomar o lugar dele. Quanta riqueza de graciosidade não expunha ela, ainda mais sedutora por via dos esforços embelezadores do jogo! Quanta harmonia grácil nas contradições dos movimentos! Como era ligeira — como uma dança no prado! Como era vigorosa, sem contudo

Gansa], de 1697. A fonte mais provável é Ludwig Tieck, no conto *Die sieben Weiber des Blaubarts* [As Sete Mulheres do Barba Azul], de 1797, e na peça *Ritter Blaubart* [O Cavaleiro Barba Azul], de 1812; traduzido para dinamarquês como «Ridder Blaaskiæg. Et Eventyr» [O Cavaleiro Barba Azul. Uma Aventura], in *Digtninger af Ludwig Tieck* [Os Poemas de L. T.], tradução de Adam Oehlenschläger, vols. I-II, Copenhaga, 1839; vol. I, pp. 1-64.

208 Sobre o instante, vd. *O Conceito de Angústia*, SV1, vol. IV, pp. 351-360; SKS, vol. 4, pp. 385-393; na tradução brasileira: pp. 90-98.



oferecer resistência, ilusória até que o equilíbrio tudo transfigurava, como o seu porte era ditirâmbico, como o seu olhar era provocador! É obvio que o próprio jogo tinha um interesse especial para mim. Cordelia não pareceu reparar nisso. Uma alusão da minha parte, dirigida a um dos presentes, sobre o bonito costume de trocar anéis atingiu-lhe a alma como um relâmpago. Uma iluminação mais intensa repousou desde esse instante sobre toda a situação, impregnou-a de uma significação mais profunda, percorreu-a com uma energia mais intensa. Fiquei com as duas argolas no meu pino, parei por um instante, troquei algumas palavras com quem estava à volta. Ela compreendeu esta pausa. Lancei-lhe outra vez as argolas. Pouco depois, já tinha as duas no pino dela. Lançou ambas para o ar na vertical ao mesmo tempo, como que inadvertidamente, e foi-me impossível apanhá-las. O lançamento foi acompanhado de um olhar cheio de uma ilimitada audácia. Conta-se acerca de certo soldado francês, que fizera a campanha |421| da Rússia, que lhe amputaram a perna devido a gangrena. No preciso instante em que a dolorosa operação ficou concluída, agarrou na perna pela base do pé e gritou: «*vive l'empereur*». Foi com este olhar que ela lançou as argolas ao ar, muito mais bela do que qualquer das vezes anteriores, dizendo para si mesma: «viva o amor»[209]. Achei entretanto que não era aconselhável deixá-la prosseguir nesta disposição desgovernadamente, ou deixá-la sozinha com ela, por temer a lassidão que tão amiúde se lhe segue. Por isso, conduzi-me de uma maneira completamente tranquila e, com os demais presentes entre os acompanhantes, obriguei-a a continuar a jogar, como se eu em nada tivesse reparado. Uma tal conduta limita-se a dar-lhe mais elasticidade.

Se nos nossos tempos se pudesse esperar alguma simpatia por investigações deste género, então, eu colocaria a prémio esta pergunta: Quem tem mais pudor do ponto de vista estético, uma rapariga jovem ou uma mulher jovem, a desconhecedora ou a conhecedora, a qual delas deve conceder-se mais liberdade? Mas estas coisas não dão que fazer aos nossos tempos sérios. Na Grécia, uma investigação deste tipo teria despertado a atenção geral, toda a nação se poria em movimento, em especial as raparigas jovens e as mulheres jovens. Ninguém acreditaria nisto nos nossos tempos, mas nos nossos tempos também ninguém iria acreditar se contássemos a conhecida disputa que foi travada entre duas jovens raparigas gregas[210], e a investigação alta-

209 Aqui, «*Elskov*».

210 Sobre quem teria as nádegas mais belas. As duas irmãs acabam por se casar com o primeiro juiz da contenda, e com o seu irmão, que acabou por ser o segundo juiz; os cidadãos de Siracusa ergueram uma estátua a Vénus Calipígia (do grego «*kallypigos*», i. e., com belas nádegas); episódio narrado por Ateneu de Náucratis, *Deipnosophistai* [Deipnosofistas ou O Banquete dos Eruditos], livro 12, v. 554; vd. Nitsch, vol. I, p. 449.

mente fundamentada a que deu ocasião, já que na Grécia assuntos destes não eram tratados de maneira leve e leviana; e contudo, todos sabem que, por ocasião desta luta, Vénus era portadora de um epíteto, e todos admiravam a imagem de Vénus que a imortalizou[211]. Uma mulher casada tem dois capítulos da sua vida nos quais é interessante, a sua primeiríssima juventude, e só novamente muito mais tarde, quando é muitíssimo mais velha. Mas tem também, não pode negar-se, um instante em que é mais grácil do que uma jovem rapariga, em que inspira ainda maior respeito; mas esse é o instante que sucede raramente na vida, é uma imagem para a fantasia que não necessita de ser vista na vida, e que talvez nunca seja vista. Imagino-a então sã, florescente, exuberante, desenvolvida, segura um filho nos braços, para o qual toda a sua atenção está dirigida, perdendo-se na sua contemplação. É uma imagem a que podemos chamar a mais graciosa que a vida humana pode |422| exibir, é um mito da natureza, o qual, por isso, só terá de ser visto em arte, e não na realidade. E também não terão de estar diversas figuras na imagem, ninguém terá de ficar à sua volta, seria só para perturbar. Se, assim, alguém se dirigir às nossas igrejas, terá amiúde oportunidade de ver entrar uma mãe com o filho nos braços. Pondo agora de lado o incomodativo choro da criança, pondo agora de lado os angustiados pensamentos em torno das expectativas dos pais para o futuro do pequenino, fundadas no choro da criança, toda a ambiência é já tão perturbante que, mesmo que tudo o mais fosse perfeito, o efeito ter-se-ia todavia perdido. Vê-se o pai, o que é um grande erro, pois anula o mítico, o mágico, vê-se — *horrenda refero*[212] — o coro sério dos padrinhos, e vê-se — absolutamente nada. Representada como uma imagem para a fantasia é a mais graciosa de todas as imagens. Não me faltam coragem e valentia, nem atrevimento suficiente para arriscar um ataque — mas se eu visse na realidade uma imagem destas, ficava desarmado.

Como Cordelia me mantém ocupado! E contudo, em breve o tempo terá passado, a minha alma reclama sempre rejuvenescimento. É como se já ouvisse ao longe o galo cantar[213]. Talvez ela também o ouça, mas acredita que é a manhã aquilo que ele anuncia. — Porque será uma jovem rapariga tão bonita e porque permanecerá assim durante tão pouco? Podia até ficar bastante melancólico com este pensamento e, contudo, isso não é do meu interesse. Desfruta, deixa-te de conversas. A gente que faz profissão deste tipo de reflexões, em geral, não desfruta absolutamente nada. Não fará mal, entretanto, que este pensamento surja, pois esta nostalgia, não falo por mim, mas pelos outros, confere em geral ao indivíduo um ar ligeiramente mais viril e belo. Uma nostalgia que desponta como um véu de bruma cobrindo ilusoriamente a força masculina faz parte do erótico masculino. Corresponde-lhe na mulher um certo estado melancólico. — Uma vez que uma rapariga se entregou por completo, então, já tudo passou. Continuo ainda a aproximar-me de uma jovem rapariga com um certo receio, com o coração a bater, porque sinto o eterno poder que reside no seu ser. Tal nunca me ocorreu diante de uma mulher casada. A migalha de resistência que ela procura obter recorrendo à arte nada é. Acaba por ser, como se alguém viesse dizer, que a touca da mulher casada se impusesse mais do que a cabeça descoberta da jovem[214]. Por isso, *Diana*[215] foi sempre o meu ideal. Essa pura virgindade, esse absoluto decoro, sempre teve a ver comigo. |423| Mas se bem que sempre me tenha mantido a atenção ocupada, ao mesmo tempo, olhei-a sempre com maus olhos. Considero designadamente que ela nem sequer mereceu propriamente todos os elogios por ela recolhidos à sua virgindade. Ela sabia, com efeito, que o seu jogo na vida residia na sua virgindade e, por isso, conservava-a. Além disso, ouvi murmurações, num recanto filológico do mundo, de que ela tinha uma noção das terríveis dores de parto por que passara a sua mãe. Seria isso que a apavorara, e não posso levar-lhe a mal tal coisa, digo designadamente pela voz de Eurípedes: «prefiro ir à guerra três vezes do que dar à luz uma vez»[216]. Não seria propriamente capaz de apaixonar-me por Diana, mas não nego que daria muito por uma conversa com ela, aquilo a que chamaria uma conversação honesta. Ela teria justamente de estar dis-

211 A estátua de Vénus Calipígia encontra-se no Museu Nacional de Nápoles.

212 Em latim no original: «em referência a horrores». Trocadilho com o verso de Virgílio, *Eneida*, livro II, v. 204: «*horresco referens*». Na tradução de Luís M. G. Cerqueira: «arrepio-me ao contar-vos!», in Virgílio, *Eneida*, traduzido do latim por professores da Faculdade de Letras de Lisboa: Lisboa: Bertrand, 2003, p. 37. Na tradução de Agostinho da Silva: «e com horror te conto o que ali houve», in «Eneida», in Virgílio, *Obras de Virgílio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, tradução do latim de Agostinho da Silva, Lisboa: Temas e Debates, 1999, p. 170.

213 Tal como no momento em que Pedro se apercebe de que acabou de negar Cristo por três vezes, facto que o faz recordar a profecia do próprio Cristo; vd. Mateus, 26:34, e Lucas, 22:54-62.

214 A partir de 1840, generalizou-se o uso de uma espécie de touca pelas mulheres casadas, cujo grau de sofisticação distinguia as mais velhas das mais novas, ao passo que as solteiras nada usavam.

215 Na mitologia romana, Diana, em correspondência com a deusa grega Ártemis, era uma caçadora virgem, guardiã das florestas, mas também protectora da mulher, em especial na hora do parto; edição de consulta para o autor: Nitsch, I, pp. 615-625.

216 Eurípedes, *Medeia*, vv. 250-251; edição de consulta para o autor: *Euripides*, tradução de Christian Frederik Wilster, Copenhaga, 1840, p. 58. Em português: «Como eu preferiria mil vezes estar na linha de batalha a ser uma só vez mãe!», in Eurípides, *Medeia*, introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991, p. 43.

posta a toda a espécie de partidas. De uma maneira ou de outra, a minha boa Diana tem manifestamente em si um saber que a torna muito menos ingénua do que Vénus. Nem me preocuparia em espiá-la no banho, de modo algum, mas iria espiá-la com as minhas perguntas. Se eu tivesse manha para arranjar um encontro a dois, em que temesse pelo meu triunfo, iria então preparado e munido de armas, e colocaria em movimento todos os espíritos do erotismo para conversar com ela. —

Tem constituído frequente objecto da minha observação saber qual a situação, qual o instante, que deveras teria de ser considerado como o mais sedutor. A resposta depende obviamente daquilo que se deseja ardentemente, de como se deseja, e do modo como se está desenvolvido. Fico-me pelo dia das núpcias e por um determinado instante. Quando ela ali está vestida de noiva, e todo o seu esplendor todavia empalidece diante da sua beleza, e ela por sua vez empalidece; quando lhe pára o sangue, quando o seio repousa, quando o olhar hesita, quando o pé vacila, quando a donzela estremece, quando o fruto amadurece; quando o céu a eleva, quando a seriedade a fortalece, quando a promessa a sustém, quando a prece a abençoa, quando o mirto a coroa; quando o coração estremece, quando os olhos se colam ao chão, quando se esconde em si mesma, quando não pertence ao mundo para lhe pertencer por inteiro; quando o peito ondula, quando a criação suspira, quando a voz falha, quando as lágrimas tremem antes de ser o enigma explicado, quando a tocha se acende, quando o noivo espera — eis então o instante. Em breve será tarde de mais. |424| Só resta dar um passo, mas é o que basta para dar um passo em falso. Esse instante torna até significante uma rapariga insignificante, até uma pequena *Zerlina*[217] se torna um objecto. Terá de reunir-se tudo, a maioria dos contrastes unidos no instante, se faltar alguma coisa, em especial, uma das principais antíteses, a situação perde desde logo uma parte da sedução. Há uma conhecida gravura que representa uma penitente. Tem um aspecto tão jovem e inocente, quase se sente embaraço diante dela e do seu confessor, ao pensar no que pode ela ter propriamente para confessar. Ela levanta uma ponta do véu no ar e olha o mundo como se procurasse algo, como se talvez uma ocasião ulterior lhe desse oportunidade de confessar algo, e entende-se claramente que mais não é também do que obrigação, fruto da consideração — pelo confessor. A situação é deveras sedutora, e como ela é a única figura na gravura, nada há que obste a pensar na igreja, onde tudo tem lugar, como sendo tão espaçosa que muitos e variados pregadores poderiam nela pregar ao mesmo tempo. A situação é deveras sedutora, e nada tenho a obstar se

217 A camponesa que na ópera mozartiana é a protagonista, ao lado de Don Giovanni, da cena de sedução no dueto *Là ci darem la mano*, Acto I, cena 9.



eu ficar colocado em segundo plano, especialmente se a menina nada tiver contra. Entretanto, sempre permanece todavia uma situação muito subalterna, pois a jovem parece afinal ser apenas uma criança em ambas as acepções[218] e, portanto, tem de haver tempo antes de o instante chegar.

Terei eu sido sempre fiel ao meu pacto na minha relação com Cordelia? Estou a falar do meu pacto com o estético, pois é esse que me faz forte, já que tenho sempre a ideia do meu lado. É um segredo como o do cabelo de Sansão, que Dalila nenhuma me há-de arrancar[219]. Não teria seguramente a tenacidade para pura e simplesmente enganar uma rapariga; mas o facto de a ideia contida no movimento ser a de que estou a agir ao seu serviço, de que me consagro ao seu serviço, dá-me firmeza comigo próprio e contenção perante qualquer desfrute proibido. Será que o interessante se conserva sempre? Sim, atrevo-me a dizê-lo livre e abertamente nesta conversa secreta. O próprio noivado foi o interessante justamente por não ter dado o que é comum entender-se como sendo o interessante. Conservou o interessante precisamente por via de a aparência exterior estar em contradição com a vida interior. Estivesse eu secretamente ligado a ela, então, só teria sido interessante à primeira potência. Mas trata-se aqui, ao invés, do interessante à segunda potência e, por isso, para ela é |425| unicamente o interessante. O noivado rompe-se, mas por via de ser ela própria a anulá-lo para ganhar balanço para subir a uma esfera mais alta. É assim que deve ser; a forma do interessante que mais a manterá ocupada é designadamente esta.

**16 de Setembro**

Rasgado o laço, ei-la que voa como uma ave, plena de anseio, forte, atrevida, divina, só agora tendo direito a desdobrar a extensão das suas asas. Voa, ave, voa![220] Na verdade, se este voo majestoso fosse um distanciamento em relação a mim, causar-me-ia uma dor infinitamente profunda.

218 «Penitente» traduz aqui o termo dinamarquês «*Skriftebarn*», e «confessor», «*Skriftefaderen*»; no original há uma outra significação a ter em conta, «*barn*» e «*fader*», i. e., «filho(a)» e «pai».

219 Tal como narrado em Juízes, 16:13-19.

220 «*Flyv, Fugl, flyv! / Over Furesøens Vove*» [«Voa, ave voa! Por sobre as ondas do Furesø»] é o primeiro verso de um poema de Christian Frederik Winther (1796-1876), *Digte* [Poemas], Copenhaga, 1828, pp. 40-41; a ilustração do poema representa aves e raparigas. O poema ganhou enorme popularidade que se mantém até aos nossos dias, em especial através de um *Lied* do mesmo título, com música de Johann Peter Emilius Hartmann (1805-1900), publicado na colectânea *Lieder* de 1838, por iniciativa da sociedade musical de Copenhaga, cujo círculo era frequentado por Kierkegaard.

Como se a amada de Pigmalião tivesse voltado a ser pedra[221], assim aconteceria comigo. Tornei-a leve, leve como um pensamento, e haveria agora este pensamento de não me pertencer! Deixar-me-ia desesperado. Um instante antes, e não me daria que fazer, um instante mais tarde, e não me apoquentará; mas agora — agora — este agora que é para mim uma eternidade. Mas ela não voa para longe de mim. Vá, voa, ave, voa, eleva-te, orgulhosa das tuas asas, desliza pelos suaves reinos dos ares, em breve estarei contigo, em breve me esconderei contigo na profunda solidão!

A tia sentiu-se um tanto atingida pela notícia. Entrementes, ela tem demasiado de livre-pensador para pressionar Cordelia, apesar de eu ter feito alguns ensaios para a levar a interessar-se por mim, em parte para a adormecer mais profundamente, em parte para arreliar Cordelia um pouco. De resto, ela mostra para comigo muito compadecimento, e não suspeita do quanto eu posso estar fundamentado para poder declinar todo o compadecimento.

Obteve autorização da tia para ir passar algum tempo ao campo, vai visitar uma família. Dá-se esta ventura que ela não possa entregar-se prontamente à excessividade da disposição. Mantém-se então tensa, durante algum tempo, através de todo o tipo de resistência proveniente do exterior. Continuo a manter uma ténue comunicação com ela, recorrendo a cartas, para que assim a nossa relação reverdeje. Ela terá agora de fortalecer-se de qualquer maneira, em especial, é melhor deixá-la mostrar alguns arremessos de um excêntrico |426| desprezo para com as pessoas e para com o geral. Quando chegar o dia da partida, encontrará um rapaz de confiança como cocheiro. Cá fora, à porta, reúne-se-lhes o meu fiel criado. Ele acompanha-a ao local combinado e fica junto dela ao seu serviço, assistindo-a em caso de necessidade. A seguir a mim, não conheço ninguém mais talhado para isto do que Johan. Fui eu mesmo que tudo aí dispus com o maior gosto possível. Nada falta que possa de alguma maneira servir para encantar a alma dela, tranquilizando-a com um excelente bem-estar.

* *

**Minha Cordelia!**

Ainda não se uniram os gritos de «fogo!» de algumas famílias na generalizada confusão capitolina[222] da guerra urbana. É de presumir que já te-

221 Vd. Ovídio, *Metamorphoses*, livro X, vv. 243-297; *Metamorfoses*, pp. 252 e segs., *Opera*, vol. II, pp. 220-223.

222 Alusão aos gansos cujo grasnar acordou a guarnição romana do Capitólio, alertando-a para a chegada dos Gálios.



nhas tido de suportar alguns solos individuais. Imagina todo o ajuntamento formado pelas madames de café e pelos fedelhos de água chalada; imagina a presidir uma dama capaz de criar uma boa imitação desse imortal presidente *Lars* em *Claudius*[223], e tens uma imagem e uma representação e uma medida do que tu perdeste e junto de quem perdeste: o juízo da gente boa.

Junto aqui a famosa gravura que representa o presidente Lars. Não consegui comprá-la em separado, comprei por isso todo o *Claudius*, arranquei-a e deitei fora o resto, pois como haveria eu de atrever-me a incomodar-te com um presente que nenhuma significação tem neste instante para ti; como haveria eu de não remover céu e terra para arranjar aquilo que poderia ser do teu agrado, um único instante que fosse; como haveria eu de permitir que se imiscuísse mais nesta situação do que aquilo que lhe compete? Uma prolixidade deste tipo é própria da natureza e da gente escravizada pelas relações finitas da vida, mas tu, Cordelia minha, nessa tua liberdade, detestarias tal coisa.

*Teu, Johannes.*

* *

A Primavera é afinal a mais linda estação para nos apaixonarmos, o fim do Verão é a estação mais linda para ficar perto do objecto do seu desejo. No fim do Verão, |427| instala-se uma nostalgia, que em tudo corresponde ao movimento com o qual o pensamento se acerca do cumprimento do desejo que percorre em torrente o indivíduo. Estive eu mesmo hoje na casa de campo, onde dentro de poucos dias Cordelia encontrará uma ambiência em harmonia com a sua alma. Não desejo ser eu a partilhar a surpresa e a alegria por tal facto, semelhantes pontos eróticos iriam meramente enfraquecer-lhe a alma. Ao invés, se ela ficar sozinha com tudo isto, entrará aí então como num sonho, por todo o lado encontrará alusões, um indício, um mundo encantado, mas tudo isto perderia a sua significação se eu estivesse a seu lado; faria com que se esquecesse de que, para nós, ficara para trás o momento do tempo, no qual algo de semelhante, desfrutado em companhia, tinha significação. Esta ambiência não terá de

223 Lars Hochedeln, personagem caricaturada por Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801), como sendo o elemento que preside a uma disputa entre eruditos; a gravura, de perfil, mostra um nariz de configuração fálica; vd. SKS, vol. K2-3, p. 241, e Matthias Claudius (1741-1815), *ASMUS omnia sua SECUM portans* oder *Sämmtliche Werke des Wandsbecker Bothen* [Asmus levando consigo tudo o que é seu ou Obras reunidas do mensageiro de Wandsbecker], vols. I-II, Hamburgo: 1838; vol. I, p. 69.

entorpecer-lhe a alma como um narcótico, antes tem de deixar sempre que ela se eleve, na medida em que a desconsidera como um jogo, que nada significa em comparação com o que está para vir. Nestes dias que ainda restam, tenciono eu mesmo visitar este lugar mais vezes para manter-me na disposição.

* *

**Minha Cordelia!**

Chamo-te agora *minha* de verdade, não há sinal exterior a recordar-me da minha posse. — Em breve te chamarei *minha* de verdade. E quando eu te tiver bem segura nos meus braços, quando me enlaçares no teu abraço, não necessitaremos de qualquer anel a lembrar-nos de que pertencemos um ao outro, pois não é este abraço um anel que é mais do que uma designação? E quanto mais esse anel nos rodear, quanto mais indivisivelmente nos unir, tanto maior será a liberdade, pois a tua liberdade consiste em seres minha, tal como a minha consiste em ser teu.

*Teu, Johannes.*

* *
* *

**Minha Cordelia!**

Alfeu apaixonou-se pela ninfa Aretusa, enquanto caçava[224]. Ela não queria dar ouvidos às suas súplicas, antes fugindo sempre dele até que se metamorfoseou em nascente na ilha de Ortígia. O pesar de Alfeu foi |428| tão grande que se metamorfoseou em rio, no Elis do Peloponeso. Não esqueceu entretanto o seu amor, unindo-se debaixo do mar àquela nascente. O tempo das metamorfoses já passou? Resposta: O tempo do amor[225] já passou? Com que coisa haveria eu de comparar a tua alma pura e profunda, que nenhuma ligação tem com o mundo, a não ser com uma nascente? E não te disse eu que sou como um rio que se apaixonou? E não mergulho agora eu para o fundo do mar, separados como estamos, para a ti me reunir?

224 Na mitologia grega, Alfeu, filho de Oceano e de Tétis, personificava o rio que corria pelo Peloponeso. Não tendo conseguido seduzir Ártemis, apaixonou-se por Aretusa, que seguiu até à ilha de Ortígia; edição consultada pelo autor: Nitsch, I, p. 413.

225 A partir desta ocorrência de «*Elskov*», «*Kjærlighed*» ocorre apenas duas vezes; vd. nota 231.



Encontrar-nos-emos novamente no fundo do mar, pois só nesta fundura pertencemos deveras um ao outro.

*Teu, Johannes.*

* *
* *

**Minha Cordelia!**

Breve, brevemente serás minha. Quando o sol fechar os olhos com que espia, quando a história terminar e os mitos começarem, não me limitarei a lançar sobre mim a minha capa, antes lançarei a noite como uma capa sobre mim, e correrei para ti, pondo-me à escuta para encontrar-te, à escuta não dos teus passos, mas dos batimentos do coração.

*Teu, Johannes.*

* *

Nestes dias em que não posso estar presente junto dela pessoalmente quando eu quero, inquietou-me o pensamento de que, em algum instante, viesse a ocorrer-lhe pensar no futuro. Até agora nunca tal coisa lhe ocorreu e, para isso, soube eu muito bem anestesiá-la esteticamente. Não há nada menos erótico que possa ser pensado do que a tagarelice sobre o futuro, que encontra essencialmente fundamento no facto de não se ter nada com que preencher o tempo presente. Desde que eu esteja simplesmente na sua presença, já não receio então tal coisa, levo-a decerto a esquecer tanto o tempo quanto a eternidade. Se o indivíduo não entender em que medida colocar-se no relacionamento com a alma de uma rapariga, nunca deve entregar-se à vontade de fascinar, pois, então, será impossível evitar dois escolhos, a pergunta sobre o futuro e a catequização da fé. É por isso inteiramente adequado que, no *Faust*, Gretchen lhe aplique um pequeno exame desse tipo[226], visto que Fausto usou da |429| imprudência de deixar sobressair o cavaleiro, e uma rapariga está sempre armada contra tal assalto.

226 Vd. nota 64 no capítulo «Silhuetas». E também: J. W. Goethe, *Faust I*, vv. 3058-3173; *Werke*, vol. XII, pp. 178-184; *Hamburger Ausgabe*, vol. III, pp. 98-101; em português: J. W. Goethe, *Fausto*, tradução de João Barrento, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, pp. 176-183.

Ora creio eu que está tudo em ordem para a sua recepção; não lhe faltarão oportunidades para admirar a minha memória, ou melhor, não encontrará tempo para admirá-la. Nada foi esquecido que para ela pudesse ter alguma significação e, ao invés, nada foi trazido que pura e simplesmente pudesse fazer com que me recordasse, na medida em que estou presente invisivelmente. O efeito estará em grande parte dependente do modo como ela vier a olhar da primeira vez. A este respeito, o meu criado recebeu as mais rigorosas instruções e, à sua maneira, ele é um virtuoso perfeito. Ele sabe lançar um comentário de maneira casual e negligente, quando tem ordens para tal; sabe passar despercebido, em suma, é para mim impagável. — A localização é aquela que ela poderia desejar para si. Uma vez alguém sentado no meio da sala, olhando em ambas as direcções para além de tudo o que está em primeiro plano, tem o horizonte infinito em ambas as direcções, fica sozinho no vasto mar da atmosfera. Ao chegar junto de uma fileira de janelas, estende-se ao longe no horizonte a abóbada de uma floresta como uma grinalda, que delimita e circunscreve. Assim deve ser. O que ama o amor? — um espaço vedado; não era o próprio Paraíso um lugar vedado, um jardim virado para o Oriente?[227] Mas este anel fecha-se, demasiado apertado, em torno de um indivíduo — chegando mais perto da janela, um lago tranquilo esconde-se humildemente entre a ambiência mais elevada — junto à margem, está um barco. Um suspiro da plenitude do coração, um sopro do desassossego do pensamento — solta-se da amarra, desliza pela superfície do lago, movido suavemente pela brisa doce do indizível anseio; desaparece na misteriosa solidão da floresta, embalado pela superfície do lago que sonha com a profunda escuridão da floresta. — Ao virar para o outro lado da sala, o mar espraia-se diante dos olhos, nada os faz parar, perseguidos pelo pensamento que nada retém. — O que ama o amor? Infinitude. — O que teme o amor? — Limites. — — Atrás desta sala fica uma divisão mais pequena, ou melhor, um gabinete, pois o que aquela sala na casa das Wahl se encontrava na transição para vir a ser, aqui, era. A parecença é muito enganadora. Uma carpete tecida de vime cobre o chão, em frente do sofá está uma mesinha de chá, em cima, um candeeiro, idêntico ao lá de casa. É tudo igual, |430| mas mais deslumbrante. É certo que tive a ousadia de conceder a mim mesmo uma modificação nesta divisão. Na sala está um piano, muito simples, mas lembra o piano que está em casa das Jansen. Está aberto; na estante da partitura está aberta a pequena ária sueca. A porta que dá para a entrada está entreaberta. Ela entra pela porta do fundo, Johan tem instruções nesse sentido. Os seus olhos abarcam ao mesmo tempo o gabinete e o piano, desperta na sua alma a recordação no mesmo instante em que Johan abre a

227 Livro do Génesis, 2:8: «E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, da banda do oriente: e pôs ali o homem que tinha formado.»



porta. — A ilusão é completa. Entra no gabinete. Está satisfeita, estou convencido disso. Quando o olhar dela cair sobre a mesa, vê um livro; nesse mesmo agora, Johan pega nele, como se fosse arrumá-lo, enquanto acrescenta casualmente: «O senhor deve ter-se esquecido dele, esteve cá esta manhã.» Fica assim a saber em primeiro lugar que já lá estive de manhã, a seguir vai querer ver o livro. É uma tradução alemã de *Amor e Psique*, o conhecido volume de *Apuleio*[228]. Não se trata de uma obra poética, mas também não era isso o pretendido, pois constitui sempre um agravo a uma jovem oferecer-lhe uma obra poética propriamente dita, como se ela em semelhante instante não fosse em si tão poética que não absorvesse a poesia que se esconde de maneira imediata no factual, e que não foi previamente devorada pelo pensamento de outro. Na generalidade, não se pensa nisto e, contudo, passa-se assim. — Ela lerá o livro e dessa forma alcança-se o objectivo. — Ao abrir o livro no sítio lido por último, encontrará aí um raminho de mirto[229], descobrindo ao mesmo tempo que tem algo mais a significar do que ser um marcador de livros.

* *

**Minha Cordelia!**

Que temor?! Quando ficamos juntos, somos então fortes, mais fortes do que o mundo, mais fortes do que os próprios deuses. Sabes, houve uma vez uma raça na terra, a qual era de facto de homens que, contudo, se bastavam a si mesmos, não conhecendo a íntima união do amor. No entanto, eram poderosos, tão poderosos que queriam assaltar o céu. Júpiter atemorizou-os, e dividiu-os de tal modo que a partir de um se fizesse dois, um homem e uma mulher[230]. Por vezes, acontece então que aquilo que antes estivera unido é de novo reunido pelo amor[231], e uma união destas é mais forte do que Júpiter; não só não são |431| simplesmente tão fortes quanto era o in-

228 Vd. nota 58 no capítulo «*Diapsalmata*».

229 O mirto simboliza a pureza e a inocência e, por esse motivo, era usado na grinalda nupcial como símbolo da virgindade da noiva. Por outro lado, é uma planta dedicada a Afrodite, e a Vénus, representada segurando um ramo de mirto, estando assim associado à simbologia e ao culto da própria deusa.

230 Vd. o discurso de Aristófanes, in Platão, *Banquete,* 189d-191a, no qual se narra o modo como Zeus pôs fim à primitiva raça humana que possuía três géneros duplos (masculino-masculino, feminino-feminino; masculino-feminino). Edição consultada pelo autor: *Udvalgte Dialoger af Platon*, vols. I-VIII, tradução de Carl Johan Heise, Copenhaga, 1830-1859, vol. IV, pp. 37-43; em português: Platão, *O Banquete*, tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa: Edições 70, 1991, pp. 51-55.

231 Aqui, e na ocorrência seguinte, «*Kjærlighed*».

divíduo singular, mas são ainda mais fortes, já que a união do amor é ainda mais elevada.

*Teu, Johannes.*

* *

**24 de Setembro**

A noite está calma — são onze e um quarto — o caçador junto à porta da cidade faz soar a sua bênção sobre a terra, ecoando desde Blegdammen — entra pela porta — volta a tocar, e ecoa ainda mais longe. — Tudo dorme em paz, só o amor não. Erguei-vos, secretos poderes do amor, reuni-vos neste peito! A noite está silenciosa — uma ave solitária quebra este silêncio com o seu grito e o seu bater de asas, enquanto voa sobre o campo orvalhado deslizando pelo talude inclinado; também ela corre para um encontro a dois — *accipio omen*[232]! Como toda a natureza é premonitória! Aceito o aviso do voo das aves, dos seus gritos, dos exuberantes golpes dos peixes contra a superfície da água, do seu desaparecimento sob as profundezas, de um longínquo latido, do chiar distante de uma carruagem, das passadas que ecoam desde muito ao longe. Não vejo fantasmas a esta hora nocturna, não vejo o que já foi, vejo o que está para vir, no seio do lago, no beijo do orvalho, na neblina que se estende sobre a terra, escondendo o seu fecundo abraço. Tudo é imagem, eu próprio sou um mito acerca de mim mesmo, pois não é como um mito estar eu a correr para este encontro? Quem eu sou nada tem que ver com o caso; tudo o que é finito e temporal é esquecido, só resta o eterno, o poder do amor, o seu anseio, a sua felicidade suprema. — Como a minha alma está afinada como um arco tenso, como estão prontos os meus pensamentos como setas na minha aljava, não envenenadas, porém, justamente prontas para se misturarem com sangue. Como a minha alma está vigorosa, sã, alegre, presente como um deus. — — Era bela por natureza. Graças te dou, natureza prodigiosa! Olhaste por ela como uma mãe. Aceita o meu agradecimento pelo teu cuidado! Ela estava inalterada. A vós agradeço, homens, a quem ela ficou a devê-lo. O seu desenvolvimento foi obra minha — em breve desfrutarei a minha recompensa. — Quanto não reuni eu neste único instante ora iminente! Eu seja morto e danado, se perco isto! —

232 Em latim no original: «aceito o presságio». À semelhança dos exemplos apontados por Cícero, in *De Divinatione* [Sobre a Adivinhação], livro I, XLV, 103; edição consultada pelo autor: *M. Tullii Ciceronis opera omnia* [Obras Completas de M. Túlio Cícero], vols. I-IV e índex, edição de Johann August Ernesti, Halle, 1756-1757, vol. IV, p. 644.



|432| Ainda não vejo a minha carruagem. — Ouço o estalo do chicote, é o meu cocheiro. — Segue nesta corrida de vida ou de morte, mesmo que até os cavalos sucumbam, desde que não seja no segundo anterior a lá chegarmos.

**25 de Setembro**

Porque não pode uma noite como esta durar mais tempo? Não poderia Alectrião[233] esquecer-se, não poderia o sol ser suficientemente compassivo nesse sentido? Mas agora já passou e desejo nunca mais a ver. Quando uma rapariga entregou tudo, enfraquece, perdeu tudo, pois, no homem, a inocência é um momento negativo, na mulher, é o mérito do seu ser. Agora toda a resistência é impossível e, enquanto ela existe, é belo amar; quando cessa, resta fraqueza e hábito. Não desejo que me lembrem a minha relação com ela; perdeu a fragrância e já lá vão os tempos em que uma rapariga, com a dor de perder o amante, era transformada em heliotrópio[234]. Não quero despedir-me dela, nada me repugna mais do que choro de mulher e súplicas de mulher, que tudo modificam, não tendo, porém, propriamente nada para significar. Amei-a; mas, a partir de agora, já não constitui ocupação para a minha alma. Se eu fosse um deus, faria com ela o que Neptuno fez com a ninfa[235]: transformava-a em homem.

Afinal valeu realmente a pena saber se não haveria de ter-se alguém capaz de se inventar poeticamente para desligar-se de uma rapariga, conseguindo torná-la tão orgulhosa que imaginasse ter sido ela a ficar saturada da relação. Poderia constituir um epílogo deveras interessante, o qual, em si e para si, poderia ter interesse psicológico e, conjuntamente, enriquecer um indivíduo com muitas observações eróticas.

233 Na mitologia grega, Aléctrion adormeceu quando estava de vigília, a pedido de Ares, para que este e Afrodite se encontrassem sem levantar a suspeita de Hefesto, marido de Afrodite. Aléctrion foi surpreendido por Hélio, que descobriu os amantes e levou a notícia a Hefesto; edição consultada pelo autor: Nitsch, vol. I, p. 137.

234 Na mitologia grega, Clítia era uma ninfa que se apaixonou por Hélio e que foi por este transformada em girassol; edição consultada pelo autor: Nitsch, vol. I, p. 535.

235 Na mitologia grega, a ninfa Cénis foi transformada por Posídon em Ceneu, o homem por quem ela se apaixonara; edição consultada pelo autor: Nitsch, vol. I, p. 444.